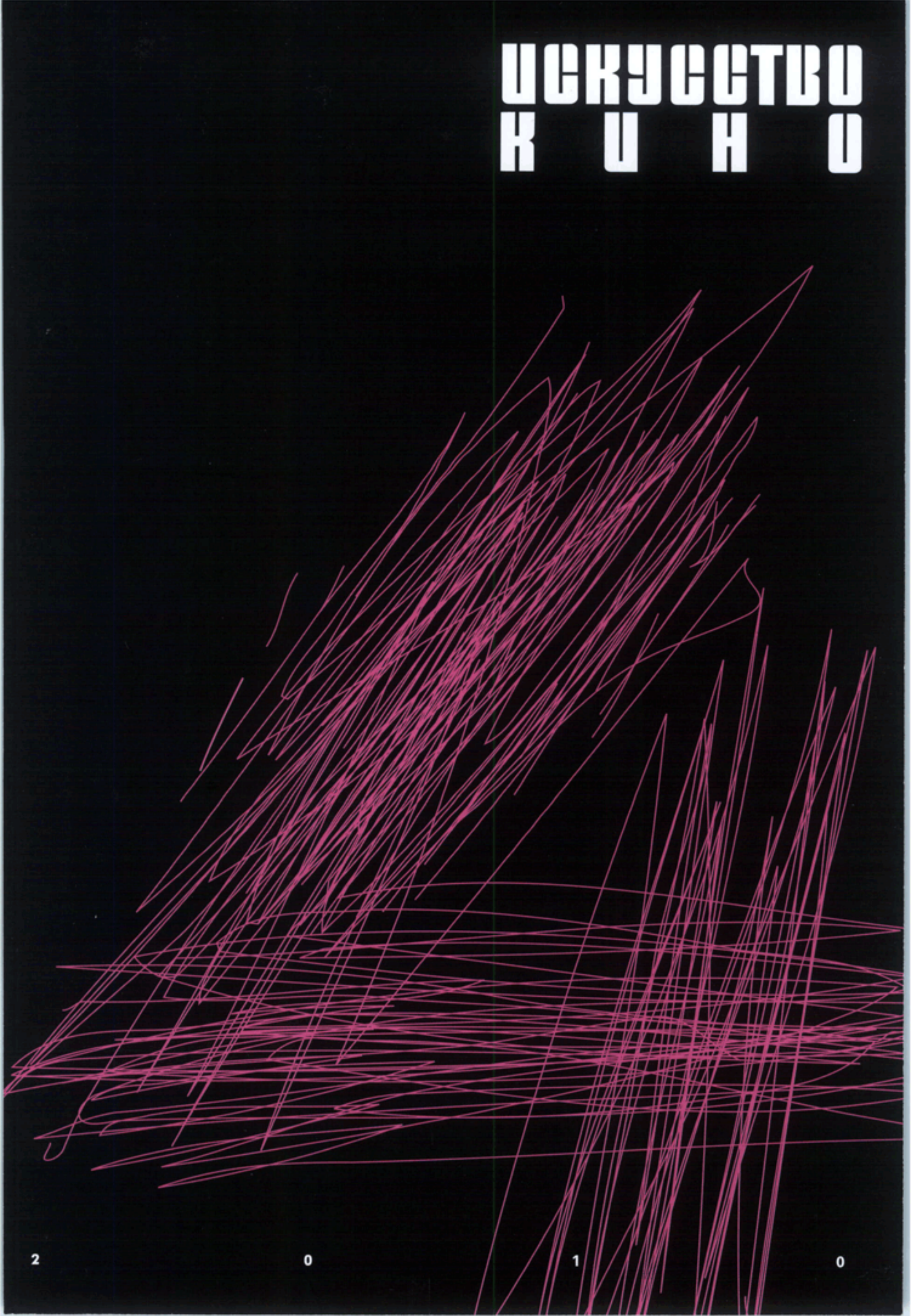
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 0

новые серии

КРЕМЛЁВСКИЕ КУРСАНТЫ

по будням

19:00

Реклама

История — в полном объеме связанных с этим понятием смыслов — стала сегодня едва ли не самым актуальным, острым и полемическим сюжетом: идеологии, политики, культуры. Сюжетом искусства. Настоящее, тоскующее по прошлому, и прошлое, «подправляющее» и искажающее настоящее, к тому же проецируемое на будущее, — чуть ли не основная модель отношений россиян с реальностью.

Почему так происходит? Где корни столь настойчивого обращения к давно и недавно минувшему? Зачем призывают мифы, воспроизводят и отчего возникают их имитации? Всегда ли вольная интерпретация исторических событий диктуется циничной конъюнктурой, осознанной фальсификацией и подтасовкой? Почему и с каких времен война стала смыслообразующим стержнем национальной мифологии? Какие значения и обертоны обретает в официальном «предложении» и общественном сознании нынешнее наполнение понятия «победа»? И понятия «Сталин»? Как прошлое продолжает жить и как изживается в кинематографе бывших советских республик?

Эти и многие другие вопросы диктуют содержание большинства материалов номера. Публикуемые в разных рубриках — «Здесь и теперь», «Комментарии», «Имена», «Разборы», «Публикации», «Чтение», написанные в разных жанрах, они представляют авторитетных историков, публицистов, литераторов, киноведов и критиков, чьи размышления кажутся нам особенно своевременными в майские дни, в юбилей Победы.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №4/2010

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ЮРИЙ АФАНАСЬЕВ
Расколдовать Россию
Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи
Размышления об исторических закономерностях и перспективах страны

15
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
Миф о Сталине: технология воспроизводства
О внедрении сталинского мифа в общественное сознание

21
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Война за любовь к войне
Война как главная национальная идеологема

26
НИКИТА СОКОЛОВ — АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ
Чему учат учителей истории
Фальсификация узловых событий советской истории в новых учебных пособиях

РАЗБОРЫ

37
ОЛЕГ КОВАЛОВ
Сатурн, пожирающий детей
Советские фильмы о войне

46
ГЕННАДИЙ ДАДАМЯН
Верховный шаман
О воздействии Сталина на людей

КОММЕНТАРИИ

55
СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
Штирлиц в шоколаде

58
АНДРЕЙ ФИЛОЗОВ
Боль как профессия

65
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
История в птицах

ИМЕНА

69
ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
Соцреализм с человеческим лицом
Портрет Вячеслава Тихонова

РЕПЕРТУАР

79
НИНА ЦЫРКУН
Смотреть, видеть, ненавидеть, еще зависеть...
«Слепота», режиссер Фернанду Мейреллиш

82
ЕЛЕНА ПАИСОВА
Такая игра
«Вестник», режиссер Орен Муверман

85
НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
Святой и немцы
«Поп», режиссер Владимир Хотиненко

90
АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ
Бог не ответит
«Серьезный человек», режиссеры Этан Коэн, Джоэл Коэн

Р А З Б О Р Ы

101
ЕЛЕНА СТИШОВА
Другие и мы
Постсоветский синдром в кино бывших советских республик

104
РАХМАН БАДАЛОВ
«Национальная бомба» — не взорвалась
Азербайджанское кино в поисках самого себя

119
СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ
Сквозь стены
Что происходит сегодня в украинском кино

124
ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА
Старая любовь не ржавеет
Казахское кино на старте

О П Ы Т

133
РОМАН БАЛАЯН:
«...Интеллигенция проиграла все»
Беседу с известным режиссером ведет Людмила Лемешева

П У Б Л И К А Ц И И

141
КИРА МУРАТОВА:
«Я подыгрываю...»
Окончание беседы со зрителями

156
СЕМЕН ЭКШТУТ
Две жизни самого молодого маршала
О судьбе маршала А.Голованова

Ч Т Е Н И Е

166
ЕВГЕНИЙ КАЗАЧКОВ
Царь-веник
168 **Монолог беременной**

169
МАКСИМ КУРОЧКИН
Лжедмитрий
170 **Ксения Годунова**
171 **Заруцкий**
171 **Летописцы**
Совместный проект «Театра.doc» и вроцлавского театра Ad Spectatores

Д Р У Г О Е К И Н О

173
Рубрику ведет НИНА ЦЫРКУН

S U M M A R Y

175

Иван Билибин. «Баба Яга». Иллюстрация к сказке «Василиса Прекрасная», 1900

ЮРИЙ АФАНАСЬЕВ

Расколдовать Россию

БЕСЕДУ ВЕДУТ ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ И НИНА ЗАРХИ

Даниил Дондурей. В последнее время мы наблюдаем, что история все активнее используется для решения неосмысленных, «непрожеванных» задач современности, для ориентации в сегодняшнем мире и в борьбе за мир завтрашний. Идет настоящая идеологическая война за интерпретацию разных событий, среди которых лидирует, конечно же, война. Она стала для России самым существенным, корневым, незабываемым и наиболее переживаемым смыслообразующим сюжетом.

Юрий Афанасьев. Это на самом деле так.

Д.Дондурей. Не кажется ли вам, что практически для всех участников социального, экономического, политического, культурного взаимодействия в нашей стране сегодня все плывет? Сама система — ориентации, институтов, самой жизни — плывет. В сознании державников, государственников, либералов, военных... В нашем неконсолидированном обществе, раздерганном, разнообразном, несостыкованном, ни по одному поводу нет консенсуса. Не кажется ли вам, что «битва за историю» — это некоторое обращение за твердой почвой в пространстве, где все нетвердо? Ведь ничего не держит сегодня российскую реальность: ни специальные службы, ни институты рынка или страха, ни сам страх, ни наличие хотя бы какого-то доверия, ни мифологические модели будущего, ни мат.

Ю.Афанасьев. Мне кажется, у меня есть догадка, почему это происходит. Надо иметь в виду, что все то, что было стержнем для русского общества, для России, для Российской империи — тем остовом, который обеспечивали разного рода скрепы, удерживающие Россию, определить, в сущности, очень трудно. Если это страна — такое может быть, — то у нее есть определенные границы, территории. Если это государство, то это уже нечто другое, если это культура, язык — опять же, что под этим имеется в виду? Государство в западноевропейском понимании — как система институтов, как орган — это, видимо, и есть страна. Но у нас государство — это еще и родина. Для нас это и сама Россия. Скрепы, в свою очередь, должны иметь основной стержень, который обеспечивает их функцию. Так что это? Государство, страна, родина, Россия, культура? Получается, когда говорим о России, имеем дело с некоей синкретической целостностью, нерасчлененной на детали, на составляющие. Поэтому можем запросто заменить фразу «у нас в государстве» на «у нас в России», «у нас в экономике» — и это никого не смутит. Сбоя от такого неразделения нет.

Нина Зархи. Даже можем сказать: «в нашем народе», что уже совсем другое.

Ю.Афанасьев. Верно. И вот получается, что это всегда некая целостность, в которой главные и неглавные составляющие детали никак не артикулированы. Не выделены, не дифференцированы и не осмыслены. Ведь синкре-

тизм — это когда всё во всем, когда все взаимодополняет другое. Ничто нельзя рассматривать отдельно. И в зависимости от ситуации мы, даже когда пишем об этом, часто не задумываемся: мы — о стране, государстве, империи, системе жизни? Когда мы говорим о правительстве, имеем в виду государство, а когда о государстве — режим власти, или правовые иллюзии, или реальную практику... что?

Такая уникальная синкретическая целостность — продукт безусловно традиционалистского, или мифологического, сознания, в котором как раз и спаяно все со всем.

Д.Дондурей. А не кажется ли вам, что у нас это неразделение сильнее проявляется, чем в других странах, например, европейских?

Ю.Афанасьев. Непременно сильнее. Именно это и характеризует уровень и степень традиционализма России, самого российского сознания. Потому что какая-то степень традиционализма, естественно, присуща любому сознанию. Но уровни традиционализма у нас и у остальных совсем различны. И степень этого самого синкретизма — не только по отношению к определению России, но и любого элемента культуры — личности, процессов и событий нашей истории, нашего бытия. В основе неспособность рационализировать предмет нашей озабоченности.

Но это присказка, а сказка все-таки про те скрепы и про тот остов, на который скрепы навешиваются и удерживают это нерасчлененное понятие — Россия. Я хочу ответить на ваш вопрос о том, почему все у нас поплыло.

Д.Дондурей. А вы согласны с этим?

Ю.Афанасьев. Конечно, и я даже могу сказать, когда это случилось — вместе с распадом Советского Союза, или с ликвидацией его, но не в 1991 году, а до того. Это случилось уже в 80-е годы.

Д.Дондурей. В годы череды смертей генсеков.

Ю.Афанасьев. Да. Дело в том, что основными скрепами, которые удерживали Россию в состоянии некоей мобильности и нацеленности, были различные составляющие имперского сознания с его сердцевиной — идеей мессианского предназначения России. Все-таки вся история России, как я понимаю, с момента ее образования, а это XV век (не правильно говорят, что у России, как у государства, тысяча лет истории: как единое централизованное государство Россия существует с эпохи Ивана III)...

Д.Дондурей. Кстати, почему из Ивана III российская культура не сделала идола и героя? Он же выдающийся правитель.

Ю.Афанасьев. Иван III в русской истории — фигура неосмысленная. И неосмысленность ее, как ни странно, происходит оттого, что именно с Иваном III пришла генеральная идея: Москва — наследница великой Византии, «третий Рим». Все, что было до этого, — не Россия.

Н.Зархи. Так он просто необходим нашим сегодняшним «патриотам» — державникам. Не добрались — по неведению...

Д.Дондурей. Можно сказать, что тот остов, о котором вы говорили, выкладывал именно он. И скрепы забивал.

Ю.Афанасьев. Причем в значительной мере не вполне осознанно.

Д.Дондурей. Так часто бывает.

Ю.Афанасьев. Заворожившая нас на столетия идея о том, что Москва — третий Рим, пришла в Россию с Балкан. Славянский мир — как третий Рим. Балканы в то время, в XIV и XV веках, представляли собой сборную солянку, кстати, Тырнов претендовал на роль Москвы. Но там ничего не получилось, потому что не высвечивалась такая сила, в которой можно было усмотреть нечто из будущего. А Москва эпохи Ивана III в такой роли уже просматривалась, потому что явно стягивала большую часть Московии и имела явные претензии на нечто большее. Но это была только потенциальная сила. Вот почему Иван III, мне кажется, не остался в русской истории в той роли, которую он на самом деле сыграл. Как основоположник Московии, бу-

дущей России, империи, всей системы жизни. Сердцевиной этого проекта, который длится до сих пор, и была идея Москвы как третьего Рима. Почему она возникла именно тогда? Потому что в тот период флорентийская уния дала основание полагать, что творится какой-то ужас. Византия пошла на союз с Римом. Для ортодоксального православного сознания это было что-то дикое, конец цивилизации, всего мироздания. А потом турки берут Константинополь, значит, в сознании у славян: потому что согрешили, Бог покарал, Константинополь пал. Остается только одна истинно христианская вера — православие. В это же время образуются две линии: одна по нисходящей — мусульманско-исламско-татаро-монгольская, другая по восходящей — северовосточная Русь. Потом ее сделали противостоящей Западу, но это было гораздо позже. Теперь вы понимаете, что я имел в виду под этим стержнем, остовом.

Д.Дондурей. Да, империя, мессианство, особый путь.

Ю.Афанасьев. Все эти скрепы. Эта мессианская идея в качестве великого проекта удерживает некое сложное нерасчлененное государственное образование под названием Россия. Но многое уже лопается, скрепы падают, нет ничего, что говорило об устремленности в будущее. Не может же в этом качестве оставаться Константинополь, Рим, доминирование, всемирное расширение — все то, на что была нацелена Россия во все времена, включая эпоху Сталина с его устремленностью к мировому господству. Первая мировая война, Октябрьская революция, вторая — это все вписывается. Это и есть российский проект.

В конце 1970-х и в 1980-е становится ясно, что никакого коммунизма не будет, перекодификация проекта «третий Рим» в социалистический тоже не удалась. Вера в советскую путеводную звезду разрушилась — тут-то все и поплыло. Кроме того, идея России как империи и соответствующее массовое сознание как центральный стержень этого проекта, если говорить о корнях, связана с православной идеей дихотомии, оппозиции должного и сущего. Предназначение любого людского сообщества — в должном, оно равно абсолюту. Это может быть и сам Бог. Ради этого надо жить, и именно к этому необходимо стремиться. Вдруг в 70-х годах действующая концепция должного рушится. Ее разъедает, ей противостоит тварное, профанное. Жизнь земная достойна особого к себе внимания. Почему у нас господствует повсеместное пренебрежение к человеку? Да потому что речь идет о временном пребывании его на этой земле. Мы же устремлены к должному, к реализации великого проекта, который в разные времена назывался по-разному — от торжества православия как высшей формы христианского мира до торжества коммунизма. Ради этого можно не только жить кое-как, ради этого можно уничтожать людей.

Д.Дондурей. Можно после сказанного вами подытожить, что рубеж пятисотлетней российской модели — 80-е годы прошлого века, когда одновременно происходила системная смена и вызовы жизни подталкивали к тому, чтобы все плыло, как плазма. Слишком много появилось инноваций. Имперское сознание оказалось в опасности...

Ю.Афанасьев. Когда мы говорим об имперском сознании, надо обязательно добавить, что речь идет не вообще о нем, а об имперском идеократическом сознании, об империи идеократической. В отличие от всех других империй, которых существовало множество и они были в первую очередь колониальные, русская являлась идеократической. Вот сердцевина этой империи и этого типа сознания. Когда стержень вдруг вынимается — всё, конец: нет ни колоний, ни личности.

Н.Зархи. Видимо, не случайно на место этого вынутого стержня сейчас активно вбрасывается для реанимации российского проекта идея «православной цивилизации», в которой соединились все идеологемы: и мессианская роль России как «осевой страны», и принцип единства церкви, народа и власти, и «правильный» патриотизм — тот, что соединяет отечество и ве-

ру. И главное — противостояние одной, нашей, цивилизации или культуры другой, чужой. Еще одна имитация стержня...

Д.Дондурей. И в развитие этой темы: да, русский космос начал испытывать тяжелые времена в связи с тем, что все его структуры заколебались и, одновременно, стали возникать попытки активно этому противодействовать. Восстановить великий национальный проект, найти эти штыри, начинать их вбивать или дать возможность каким-то силам это делать. Тут же пошла гигантская работа по вписыванию старых феодальных или протофеодальных матриц в требования современной жизни — модернистской стилистики, институтов, международных отношений. Идет восстановление прошлого как настоящего. Где-то оно видимо, где-то нет, массу людей вдохновляет, других раздражает. Чего стоит только шумная деятельность по противостоянию «фальсификации истории».

Ю.Афанасьев. То, о чем вы говорите, — это естественное стремление всех тех сил и людей, кто у власти, иметь основы для легитимации. Они ощущают, что прежний проект уже не работает ни на уровне общественного сознания, какого-то договора, ни на уровне каких-либо идеологем. Без легитимации очень трудно править миром, где все плывет. Поэтому и происходит опрокидывание идеи будущего в прошлое. Это уже произошло, и они увидели воплощение этого в Великой Отечественной войне и, естественно, в Победе. Поэтому принимают закон о фальсификации истории. Но здесь тоже все получается очень не просто. Дело в том, что в этом прошлом никакой опоры и уж тем более никаких оснований для легитимности власти найти теперь невозможно. Все то, что видится в форме возможных скреп на будущее, на самом деле — симулякры. Реальности, которая должна была бы стоять за ними, нет. Это знак, за которым нет означаемого.

Н.Зархи. В одной своей статье вы говорили о том, что мифы исчезли и сегодня нас потчуют имитацией мифов...

Д.Дондурей. Функции скреп такие имитации выполнить не могут?

Ю.Афанасьев. А как из симулякров сделать скрепы? Не получится. Куда ни посмотри, вся наша милиция, прокуратура, суд, парламент, свободный рынок, все институты — симулякры.

Д.Дондурей. Национальные мифы, общественная психология, художественная культура не работают. Я имею в виду не только государственные органы. Песни, анекдоты, мат — даже это...

Ю.Афанасьев. Но наиболее наглядно системный обвал выявляется в том состоянии, в каком пребывают органы внутренних дел. Они превратились — не фигурально, а буквально — в бандитские структуры. Из правоохранительных — в правонарушительные. И все эти органы, являющиеся симулякрами, на самом деле имеют реальное содержание — но не то, которое выносится, как вывеска, а совершенно другое. Советская реальность структурировалась, в конце концов, таким образом, что все эти криминальные структуры и образования предстали в форме советских и постсоветских официальных учреждений. А что касается желания изобрести национальную идею или найти способы легитимации нынешнего порядка вещей, находят их главным образом в войне.

Д.Дондурей. Победа в Великой войне — единственное событие XX века, по поводу которого есть общенациональный консенсус.

Ю.Афанасьев. Но в том-то и дело, что этот общенациональный консенсус достигнут на ложном основании, потому что сама война в этом смысле является симулякром. Несмотря на то, что реальными являются десятки миллионов жертв, а для многих ныне живущих это святая святых. И я живу этой же идеей — действительно гибли, боролись, отстаивали то, что называется Родиной. Это запечатлелось, осело в памяти навсегда. Но это самое общественное сознание отвергает все то, что так же реально присутствует в этом событии и в этом результате — войну и победу. Ведь глубинный смысл

войны в том, что столкнулись два деспотических режима. Одинаково жестоких и одинаково устремленных к мировому господству. И вступил Советский Союз в эту войну не в июне 41-го, а в сентябре 39-го года. Вступил — на стороне Гитлера.

Н.Зархи. В спорах с разными историками вы обозначили природу общности сталинизма и национал-социализма. Многие пишут, что сердцевина сталинизма — репрессии, насилие и массовый террор, а вы говорите, что корень глубже: это наша российская ненависть к другому, неприятие иного. В этом смысле и война работает. Она как раз легитимирует эту мировоззренческую ось русского сознания: Другой, чужой, непохожий — всегда враг, по определению.

Ю.Афанасьев. Подлинную историю ретушируют. Память о войне приобретает все более помпезный характер, победа благодаря псевдопатриотической риторике трактуется как очередное проявление «вечного героизма» русского народа. Тема же победы над нацизмом звучит приглушенно, она сводится к освобождению страны от иноземных захватчиков. Это действительно величайшее событие, но память о нем не должна затмить подлинной цели, во имя которой велась война: свобода и разгром нацизма. Вместе с тем победа укрепила могущество сталинизма как разновидности национал-социализма и продлила его существование. Это очень трудно развести — свободу и насилие, победу и сталинизм. Но сделать это необходимо, если мы хотим сформировать собственную коллективную идентичность. Режим, который был в нашей стране, еще больше укрепился, а с ним еще больше усилилась репрессивная функция и античеловечность этого режима. Он обеспечил расширение несвободы до огромных масштабов.

Почему мы отказываемся все это осмыслить? Да потому что традиционалистское сознание в целях самосохранения очищается от всяких примесей, которые мешают ему выжить. А основа традиционалистского сознания, как известно, — страх перед хаосом, перед самой возможностью его наступления. Ничего более страшного для него нет. Человек ведь жил в этих локальных и замкнутых мирах. Ему постоянно что-то угрожало — то завоевание, то какой-то баскак с требованием очередного налога. В конце концов возникало ощущение, что он вообще может погибнуть, просто исчезнуть.

Д.Дондурей. Никита Михалков во всех последних интервью говорит о том, что любая власть много лучше, чем отсутствие власти.

Ю.Афанасьев. Это матрица того самого традиционалистского сознания. Причем власть эта — князя, татарского хана или генсека — все равно. Почему? Это сознание неспособно искать источник противоречия и неулаженности в себе самом. Надо видеть внешнюю силу как полюс, к которому он мог бы природниться. И без этого он жить просто не может.

Д.Дондурей. Мне кажется, важным доказательством того, о чем вы говорите, являются такие русские слова, как «порядок» и «стабильность».

Ю.Афанасьев. А это и есть антипод хаоса и неопределенности. Ведь западный мир шел к избавлению от ощущения хаоса через возможность природниться к какому-то абсолюту, через несколько этапов: Возрождение, потом Реформация, потом Просвещение.

Д.Дондурей. Потом правовое государство. У нас же ничего этого не было.

Ю.Афанасьев. Не было в сознании ни элиты, ни масс. Оно так и осталось тем же самым традиционалистским до сегодняшнего дня.

Д.Дондурей. Видимо, еще один элемент этой системы — понятие особого пути, суверенной демократии, православной цивилизации. Это все из одного понятийного ряда.

Ю.Афанасьев. Как мне кажется, им просто понравились красивые слова, но они не вникли в то, что это такое. Дело в том, что наш путь-то действительно был особым, уникальным и неповторимым. Но это дает основания только для печали. Они пытаются искать что-то вроде национальной идеи

в том, что Георгий Федотов назвал «православным ханством». Не монархией, а именно ханством. Вот в чем трагедия. Потому что у нас некая химерическая или кентаврическая смесь получилась. Вот из этого и пытаются сделать подобие национальной идеи под названием «православная цивилизация». Наше прошлое как было, так и остается нерационализированным.

Д.Дондурей. Можно сказать, неотрефлексированным.

Ю.Афанасьев. У нас традиционалистское сознание продолжает оставаться на дорефлекторном уровне.

Д.Дондурей. Несмотря на океан книг, официальную болтовню про историю, на самом деле первичная важнейшая аналитическая работа не проведена.

Н.Зархи. История, прошлое берутся из-за того, что они уже отложились в сознании и потому кажутся стабильными: имеют форму. Какую — не важно. Но зафиксированную и — воспроизводимую. Пригодную для повторения. Мне всегда казался очень важным конъюнктурный — не всегда с негативными коннотациями — аспект работы истории в культурном пространстве. Аллюзии, ассоциации, метасюжеты — их роль в искусстве первостатейна. Аллюзии намеренные, прямые и косвенные, иногда неавторские — зритель видит то, что хочет: намек, символ.

Акцент, ракурс взгляда автора или настроенность зрительской оптики вытаскивают актуальное из ветхой старины. И тут дело вовсе не в правде или, наоборот, фальсификации истории. Мы к ней — за помощью, сегодняшних сюжетов не хватает...

Ю.Афанасьев. Но если правильно понимать вчерашние, то и более широкое поле для художественных поисков открывается. Непочатый край. Вот вам пример. У нас отложилось в сознании, что Куликовская битва была битвой русских с татарами за национальное освобождение Руси от татарского ига. А на самом деле в этой битве, в том числе и Дмитрий Донской, боролись против узурпации власти Мамаем в монгольской Золотой Орде. Естественным чингисидом был Тохтамыш. Донской боролся за Тохтамыша против Мамая. А потом он не угодил и Тохтамышу, и в 1382 году Тохтамыш пришел и сжег все к чертовой матери. То есть на обеих сторонах татары были, и русские полки были на стороне Мамая.

Д.Дондурей. Всего этого в нашем общественном сознании нет.

Ю.Афанасьев. В том-то и дело.

Н.Зархи. Важны лишь мифологемы, освещающие противостояние: «Мы всегда были патриотами и героями. И никогда — предателями, слабаками, перебежчиками...»

Д.Дондурей. Теперь перейдем к теме, которая, мне кажется, имеет прямое отношение к российскому проекту. Где-то в 2003 году, после ареста Ходорковского, со стороны связанных с властью интеллектуальных сил, отвечающих за осмысление происходящего в стране, возобновился своего рода процесс возврата к мессианскому проекту. По крайней мере, люди, ответственные за воспроизведение системы жизни, в которой мы живем, стали тревожиться. Нестабильность уж очень стала сильной. И они, сначала через празднование шестидесятилетия Победы, теперь — шестидесятипятилетия — стали искать точки опоры. Идеологическую твердь. Приглашение королей и президентов, национальный праздник, стратегические бомбардировщики над Красной площадью. Год подготовки: мы все едины, мы великие, мы в десятке главных стран. Мы — победители. Опять наше будущее — в прошлом. Уже дважды за последние семь лет.

У меня возникает ощущение, что те, кто отвечает за сохранение и устойчивость российского космоса, тоже стали сильно тревожиться: что дальше? На невоспламеняющих русское сердце понятиях «инновации», «модернизация» далеко не уедешь. Они достали проект «суверенная демократия», сохранили антиамериканизм. И осуществили гигантскую просталинскую активность. Провели восстановительные работы.

Н.Зархи. Не забудь про вычеркивание 90-х...

Д.Дондурей. Да, вычеркивание 90-х, как ненужной для проекта империи пересменки. Теперь все тот же проект вписывается в мировой рынок, в частную собственность, в виртуальный мир, в международное разделение труда. Не кажется ли вам, что они переживают то же самое, что и мы, но только с другой стороны? На свой лад, через восстановление того, что обречено. Думая, что в десятый и в сто двадцатый раз можно войти в эту историческую воду.

Ю.Афанасьев. Да, я понимаю. И это действительно так. Если немного конкретизировать, то, мне кажется, власть и приближенных к ней сейчас волнуют, можно сказать, окончательно допекают две проблемы. Одна — она, может быть, на первом месте, — как быть с уже приобретенным, с тем, что имеется лично у каждого.

Д.Дондурей. Но это персоналистская, индивидуальная проблема, а я говорю о стране.

Ю.Афанасьев. Судя по тем публикациям, которые прошли в российской и зарубежной печати, и по цифрам, которые фигурировали в лондонском суде и которые назвал не кто-нибудь, а Роман Абрамович, персонифицированное достояние, требующее легализации, исчисляется миллиардами долларов. Тут сложность в том, что от них избавиться невозможно. Человек либо уходит с исторической сцены и из жизни вместе с этими миллиардами, либо остается. Никуда не денешься. Вот в чем дело. Нужны способы легитимации. А вторая идея — это реальная опасность развала России. И какая из этих идей волнует их больше в данный момент, сказать трудно. Под развалом России я имею в виду не только Кавказ, Чечню, Ингушетию, хотя это, быть может, более наглядно и ощутимо по количеству убийств и терактов. Но мы, заботясь о Северном Кавказе, перестали говорить о Дальнем Востоке. Дело в том, что этот регион, в силу реально происходящих процессов, все больше увязывается в Тихоокеанский и Азиатский регионы, в систему коммуникаций и финансовых потоков, в торговлю, в трудовые и коммуникационные процессы.

Д.Дондурей. Йена и юань там важнее доллара.

Ю.Афанасьев. То же самое получается и с Калининградским регионом. Кризис, кроме прочего, показал, что в качестве таких отпадающих субъектов выступают и крупные капиталы, и большой бизнес. Эти, казалось бы, устойчивые гиганты оказываются столь же ненадежными, как и Северокавказский регион. Это все то же разрушение, развал.

Д.Дондурей. Но власть и большой бизнес могут сказать, что ставится задача мировой интеграции, участия в глобальном обществе, в разделении типов деятельности. Со стороны олигархов, в отличие от секретных служб, есть функция не держаться за сохранение границ, пограничников, культ врага — олигархи как бы интегрируют нас в мировую систему.

Ю.Афанасьев. Да, но все-таки все свои финансы держат в оффшорах?

Д.Дондурей. А их семьи живут в Лондоне.

Ю.Афанасьев. Какая же это интеграция? Но поскольку они в ходе кризиса продемонстрировали еще и стремление к самостоятельности, к процессу дезинтеграции, это все тоже нашим руководителям капает на мозги. В конце концов они могут это в какой-то момент не удержать.

Д.Дондурей. Но во время кризиса как раз власть с олигархами очень дружила, не притесняла, а, наоборот, спасала.

Ю.Афанасьев. Понимаете, олигархи диктуют власти условия, и власть вынуждена идти на удовлетворение этих условий. Сцены в Пикалеве или на Байкале — это же смех. Если такая сцена возникает, она говорит только о том, что Путин справиться с ними не может. И поэтому на телевидении они и демонстрируют обратное. Это настоящая комедия положений. Никогда бы не вытащили на экран эту сцену, если бы Путин всех этих олигархов держал в ку-

лаке. С какой стати ему было бы это все показывать? Так же, как расползаются регионы, так же уползает из-под кулака этот самый крупный головной бизнес, а другого-то у нас нет. И эти две идеи, два процесса, которые, как мне кажется, достают власть, вызывают тревогу. Вынуждают искать, на что бы опереться. Поэтому достают старые идеологемы и начинают хотя бы с ними работать. Дескать, давайте в качестве объединяющей идеи «начнем» говорить про «нашу победу».

Д.Дондурей. Но мы ведь не видим иных интерпретаций происходящего, скажем, от либерального ученого сословия или от западных экспертов. Не видим предложений альтернативных жизнеспособных идеологем. Ведь скрепы в русский космос так или иначе все равно надо вбивать!

Ю.Афанасьев. Это самый трудный вопрос. Я считаю, что русский космос — я готов поддержать это выражение — в том виде, в каком он сформировался, удержать вообще нельзя. Потому что именно он и называется Российская империя. Она уже прекратила свое существование, она — надо это откровенно и во всеуслышанье признать — является симулякром. Графит из нее вынули, или он рухнул. Это был тот самый великий проект. А какая сегодня может быть идеократическая империя без идеократического проекта?

Д.Дондурей. Неужели вы хотите сказать, что этот проект окончательно закрыт?

Ю.Афанасьев. Закрыт.

Д.Дондурей. Но ведь и другие не открыты.

Ю.Афанасьев. В том-то и дело. А другого и не может быть. Потому что этот русский космос так воспроизводится, потому что держится на этом самом остове. Если его нет, чем он будет скреплен? Мало того, что русский космос нельзя сохранить, но, по моему убеждению, его и не надо сохранять. Вредно предпринимать эти попытки. Это и будет как раз означать строительство дальнейшей жизни на симулякрах — конструировать будущее из прошлого, насиловать регионы, людей, идеи, действия...

Д.Дондурей. Что делать народу, гражданам, обывателям в этой ситуации?

Ю.Афанасьев. На этот вопрос я могу ответить, адресуя его самому себе: что делать с русским космосом? Он уже рухнул, не надо его пытаться восстановить. Это та политика, которую мы видим в настоящее время. А сам для себя знаю, что делаю и продолжаю делать. Я бы хотел видеть Россию расколдованной. И этим занимаюсь.

Д.Дондурей. Расколдовать без нового проекта — это значит отказаться от прежних скреп, от симулякров, которые пятьсот лет держат ее, от нынешних попыток к ним вернуться, от всех сопровождающих это миросозерцание практик. Можно сказать, это великий отказ?

Ю.Афанасьев. Конечно. Кроме того, это отказ от всех фальсификаций и мистификаций. Какое событие ни возьми, оно фальсифицировано, не в смысле переврано, а в смысле — о нем не сказано того, что следовало бы сказать. Сокрыто то, что говорит о сущем. Мы не знаем, как и почему складывалась Россия как некая государственность, на каких основаниях, какими силами, во что это обходилось. У Маркса есть работа, называется она «История секретной дипломатии XVIII века». Она была цензурирована не только в годы советской власти, но даже в эпоху Горбачева с публикацией ее в Англии на английском возник очень большой шум, вплоть до привлечения Министерства иностранных дел с выражением протеста. Туда пошел протест по поводу публикации на английском языке этой работы. А работа эта небольшая, касается преимущественно английской дипломатии. Там есть четвертая глава, посвященная событиям в России в период правления Ивана Калиты. Но поскольку вещи там названы своими именами, говорится о том, какими продажными были русские князья, как они убивали друг друга из желания получить ярлык на великое правление, как издевались над своими собратьями ради этого. Насколько

лживая, интриганская, рабская психология была перед татарскими ханами, у которых вымаливали ярлык на княжение.

Н.Зархи. Это ответ на всегда интересовавший меня вопрос о том, как история становится способом строительства новых идеологем, что вдруг из нее выпячивается, что прячется. Почему-то вдруг одна фигура вылезает на авансцену: в последнее время Иван Грозный, например, стал просто обязательным персонажем, вторым после Сталина. Как, впрочем, и в сталинские времена — «дело» Эйзенштейна хорошо известно. Меншиков и Петр — тоже востребованы. Бывает, что фальсификация подлинных исторических событий и не нужна при этом. Художественная интерпретация — вещь тончайшая. Что здесь, в этом интересе, чаще всего срабатывает — вопросы и вызовы сегодняшнего дня, к которым не могут подобраться авторы фильмов или спектаклей о современности? Легкость обращения с материалом, который откристаллизовался, обрел плоть? Или гарантия того, что зритель не схватит за руку, уличая в несходстве со своей жизнью, а значит — в злостном обмане?

Ю.Афанасьев. Дело в том, что история стала принципиально фальсифицироваться не в советские годы, а до 1917 года. Цари наши тоже многое переписывали, изымали документы, подделывали летописи, уничтожали их, причем в массовом масштабе. Это всегда в России была норма жизни.

Н.Зархи. Но как вам кажется, это идет борьба за светлые представления о себе? За право собой гордиться?

Ю.Афанасьев. За собственную легитимность. Дело в том, что перманентная аннексия и была той живительной силой, которая эту идеократическую империю двигала. Ведь она не могла существовать, не увеличиваясь, не захватывая и не завоевывая новые земли. В этом был смысл существования этого великого проекта в Средние и новые века. И не случайно Константинополь, проливы, Индия, Балканы фигурируют, начиная с периода Ивана III до Сталина. В переговорах с Гитлером у Сталина все эти вещи оставались неизменными. А ведь пролив был нужен не как средство коммуникации или возможность попасть из одного бассейна в другой. Это была геополитическая идея.

Н.Зархи. Но все вещи, о которых вы говорите, свидетельствуют против чего-то сущностного в самом нашем национальном характере. Может, когда вычищали этот негатив, ретушировали историю, это уже была борьба за нашу гордость, за то, чтобы народ мог уважать себя и отечество? Мифологизированное прошлое здесь — единственное средство, в настоящем — всегда «царство хама».

Ю.Афанасьев. Сущностной и была эта рабская психология. Все-таки несколько веков пресмыкания перед монгольскими ханами выработали некий особый деформированный психологический тип у княжеско-боярского сословия. Позже оно перенеслось на служилых людей вообще, а потом на тот самый второй народ, о котором все время все говорят: о том, что Россия — это две культуры, две страны, два народа в одном. Вот в чем дело. В той части, где была устремленность к мировому господству, и был, собственно, тот стержень, который рухнул в конце 70-х годов. Не могли же кремлевские старцы говорить: «Мы у власти не вполне легитимно». Их власть была узурпированная, азаконная. Как автократия она была субъектна — дальше некуда. Если на Западе власть становилась властью, завоевывая право среди множества других субъектов, причем разных — церковь, феодалы, города, третье сословие, личности, то русская власть с самого начала становилась единственным субъектом. Причем не просто единственным, а своего рода терминатором — субъектом, в функции которого входит уничтожение всех прочих. Это первое. А во-вторых, она сам себе закон. Почему у нас никогда не было никаких законов, даже когда они вводились? Явно, косвенно и в подсознании предполагалось, что у нас есть один человек, который правит, в том числе и всеми этими законами.

Д.Дондурей. И сейчас ведь то же самое.

Н.Зархи. Русская история, то, как ее, подчищая, ретушируя, мифологизируя, преподносит официоз и — что еще, я думаю, хуже — интеллектуалы и художники, успешно действует, как болеутоляющее: утешает, оправдывает, отменяет необходимость покаяния. Все эти «национальные особенности» — ленивы и нелюбопытны, много пьем и мало работаем, чужих не выносим, врем и воруем — со времен Салтыкова-Щедрина и Сухово-Кобылина лишились беспощадности приговора. Стали милым полюсом тусклого прагматизма и пошлой политкорректности. Переламывать, преодолевать себя, соответственно, не нужно. Как не нужно преодолевать несостоятельное прошлое. Ошибки и преступления списаны катаклизмами эпох(и), а победы — и Победа — вроде подтверждают: когда гром грянет — мы и перекрестимся, и героями будем. Особенно же меня у «патриотов» умиляет соединение формул «мы — лучшие» и «нам нужна сильная рука». Вы, Юрий Николаевич, говорите: холопская эта психология растет издалека, из монгольского ханства. А я все думаю, сколько можно на такую запредельную даль пенять, что — у других народов история была гладкой, как немецкие дороги?! Хотя понимаю, этот сюжет для журнала, посвященного искусству, очень интересный, требует отдельного разговора. Может, мы к нему как-нибудь вернемся?

Ю.Афанасьев. Давайте. Но национальное — вообще особая тема: ничего национального в нашей истории не существует. И не может существовать, потому что национальное выродилось в этот проект. Мы живем ради идеи, высшей цели, она для нас божественна — так мы ее интерпретируем. Стремление к мировому господству или хотя бы величию в собственных глазах под разными идеологическими соусами интерпретировали как единственно достойное. Эта форма вроде бы цивилизованного сознания синхронизируется с тем низовым, имперским, о котором я говорил. Боязнь хаоса, стремление к самосохранению вызывают необходимость приноднения к полюсу власти. В обязательном порядке, любой ценой.

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Миф о Сталине: технология воспроизводства

Основным официальным советским мифом семьдесят лет был образ Ленина как вождя мирового пролетариата. Потом он как-то завял, а сейчас практически исчез. Сталин его полностью затмил, поскольку в значительно большей степени выражает гигантский смысловой потенциал той особой российской протофеодальной культуры, которая удивляет каждого, кто в великих произведениях Гоголя и Салтыкова-Щедрина легко узнает реальных людей и живые картинки 2010 года. Казалось бы, как можно в эпоху Интернета видеть модели поведения, характерные, скажем, для Смутного времени начала XVII века или для периода Архипелага ГУЛАГ. Оказывается — возможно. Малоизученные культурные матрицы непонятным образом — из века в век — воспроизводят элементы знакомой системы жизни буквально всюду — в экономике, в действиях власти, в морали, в типе личности и способе насилия, в тех самых условиях существования, в которых «властьсобственность» и тогда, и сейчас пишутся в одно слово. Колоссальный успех Сталина как мегамедийной фигуры, на мой взгляд, объясняется не тем, что он куда более эффективный менеджер, чем Ленин, нет, он — настоящий византийский император.

У Владимира Ильича еще были какие-то остатки, отголоски второго источника формирования российской культуры — того, что можно условно обозначить как «Культура 2», ориентированная на европейские представления, реакции, ценности. На некоторые стереотипы и праобразы действий, которые у нас находятся в специальном, отделенном от реальной действительности символическом пространстве. У Сталина ничего этого уже нет. Он лучший, можно сказать, представитель «Культуры 1», превосходно сохранившейся до сих пор. Она не просто жива-живехонька, мы видим ее в каждом миллиметре нашей повседневной жизни. Она легко приспосабливается к любым вызовам времени. К невидимой битве за баланс этих двух культур. С одной стороны, великие властители, обычно тираны, всегда проигрывают в экономическом смысле, а с другой — такие либеральные знаменитости, как Сперанский, Столыпин или Гайдар, вытаскивают страну из бездны. Так что все содержательные процессы здесь представляют собой сложный микст этих двух противостоящих одна другой культур.

По данным любых социологических исследований, проведенных в последние годы, большинство наших граждан (особенно, если принимать в расчет еще и сомневающихся) — от 51 до 78 процентов — считают положительной роль «товарища Сталина» в истории. Речь тут идет о признании его заслуг, а не об оценке личности, тем более, злодеяний. По мнению многих, это был лидер, обладавший беспрецедентной силой воздействия на других, оказавший огромное влияние на мировые события, не только сохранивший, но и преумноживший огромную территорию социалистического государства. Симптоматично, что тех, кто не принимает эту фигуру, — меньше трети.

Казалось бы, сегодня всем доступен океан объективной и достоверной информации, касающейся Сталина. И многие исходят из убеждения, что если снабдить людей исторически проверенными сведениями, рассказывающими о том, какой невосполнимый ущерб он нанес собственной стране, ее народу, элитам (в частности, урон офицерскому корпусу России был значительно бóльшим, чем от действий Гитлера за все годы войны), то просто нельзя бу-

дет объективно не оценить масштаб этой фигуры. Тут-то и начинается невидимая работа современного пиара.

Когда ты получаешь информацию о чем бы то ни было, то ставишь ее на какую-то полочку в своем сознании, в своей системе ценностей, представлений, мифов, норм, стереотипов, исходя из индивидуальной ориентации во внешнем мире. Ведь каждый факт не живет сам по себе, а помещается на конкретное место, в значимый контекст. В ситуации полнейшей свободы мы можем о Сталине в открытую рассказывать абсолютно всё — к примеру, о том, что он, среди прочего, отдал распоряжение арестовывать детей «врагов народа» начиная с двенадцати лет. От этого погибло 17 тысяч детей, советских подростков. Но это конкретное чудовищное знание нужно к чему-то присоединить в твоем представлении о жизни. Неправильно сформированный контекст в большинстве случаев меняет сам смысл знания и в конечном счете переписывает его, наполняет совсем другим содержанием.

Сложным образом сконструированные, но при этом очень устойчивые индивидуальные картины мира, существующие в сознании каждого, постоянно воспроизводятся, развиваются, трансформируются. *Миф о Сталине, на мой взгляд, находится в центре российского мировоззренческого космоса*, массовой системы подобных картин, и все, что в него теперь не вписывается, что его дискредитирует, по технологии современного пиара и развития медиа, на самом деле активно используется в строительстве этих самых картин.

Первое правило наполнения сознания зрителей в последние годы мифом о Сталине — предоставление каждому самой откровенной и правдивой информации о герое. В том числе — обязательно — и дискредитирующей его. Очень важно передать людям ощущение, что они теперь обладают полной картиной сведений о личности тирана. Со всеми «за» и «против».

Второе правило: этическая оценка часто вообще выводится за скобки. Ради «объективности» не обсуждаются сами по себе ситуации насилия, массового террора и другие злодеяния. Как будто речь идет об обычных ситуациях, о деятельности, скажем, по доставке товара тем или иным транспортом.

Правило третье: миф о Сталине напрямую связан с выполнением гражданами государственной миссии, с долгом Отечеству. При таком подходе человек проверяется по чуть ли не священному критерию солдата, готового к жертве патриота, всегда находящегося на службе. Помните про знаменитый сталинский «винтик»? Многое тут, конечно, сегодня меняется местами, запутывается. Но в любом случае, *моральные характеристики* — это делается незаметно — *обмениваются на функциональные*.

Четвертое правило (или принцип): «но был и другой Сталин», *«давайте поспорим»*, *«главное — дискутировать»*. Такой подход был немыслим при процессах денацификации в послевоенной Германии, в Испании, Италии, Португалии или Японии. Там не могло возникнуть самой идеи повесить десять рекламных плакатов Сталина — «ведь он на самом деле был маршалом Победы». «У каждого народа есть вера и необходимость в сильной руке, которая может и помочь, и наказать». «Чтобы был порядок, нужен не только пряник, но и кнут». «За родину — за Сталина». «Менталитет наших граждан таков, что они не могут нормально жить без жесткого руководителя». «Это не миф — Сталин действительно деятель планетарного масштаба, великий победитель». Одновременно с этим: «Это чистый воды злодей, который издевался над всеми народами России и руководствовался не интересами страны, а исключительно своими собственными». «Диктатор с садистскими замашками».

Подобные пиар-ловушки связаны с пятым принципом продвижения мифа: баланс оценок должен держаться таким, чтобы негатив *присутствовал, но не был подавляющим*. Сложная задача — двигаться туда-сюда, сохраняя некий баланс суждений. Делается это, конечно, с помощью регулирования объема этих самых суждений. У нас ведь гигантское количество передач о Сталине, фильмов, книг, статей, спектаклей. И все они сохраняют и раздувают, транс-

лируют и воспроизводят миф о Сталине, но при этом техника такого воскрешения практически не рефлексируется и не оцениваются обществом.

Предположим, идет передача на том или ином телеканале об убийстве Мейерхольда, о судьбе Платонова, Ахматовой или Мандельштама — о ком угодно, — там обязательно в каком-нибудь контексте появится Сталин. В тысячах случаев, во множестве аспектов и деталей. В конечном счете возникает образ супергероя, который становится демиургом гигантского общенационального исторического реалити-шоу. Все остальные персонажи будут непременно с ним в той или иной степени соприкасаться. И начинает казаться, что он — *всегда рядом, жив,* вот-вот постучится к вам в дверь, и воспитанные нашими медиа соотечественники этому совсем не удивятся. В последние годы миллионы телезрителей разных сословий стали участниками гигантского общенационального реалити-шоу — более полутора тысяч специальных передач и сюжетов в год, не считая разного рода отсылок, упоминаний. Только в сериале «Сталин. Live» было 40 сорокапятиминутных эпизодов. Начали снимать продолжение, но в какую-то минуту остановились. Видимо, стал смещаться искомый баланс — движение пошло в другую сторону и его остановили.

Шестой принцип воспроизводства великого мифа: да, Сталин — пожиратель людей, но ведь харизма какая беспрецедентная, исторического масштаба. Ее-то нельзя отрицать, не замечать, отменить. Сидит, к примеру, Никита Михалков в программе «Познер», делится своим впечатлением: когда на съемках его фильма «Утомленные солнцем—2» актер Максим Суханов вышел в гриме вождя к другим участникам этого эпизода, «все сначала замерли, затем невольно стали подниматься со своих мест», — рассказывает знаменитый режиссер с еле сдерживаемым восторгом. Но Владимир Познер не спрашивает его: «Вы-то как, Никита Сергеевич, к подобному состоянию умов относитесь?» В этих невидимых нишах непонимания, недомолвок, страхов как раз и обитает *питательная среда системного по своей природе мифа о Сталине.*

Миф ведь всегда — идеализированное, очищенное от всего наносного представление о событии, герое, процессе. Его работа особенно незаменима в идеологически неустойчивых социумах — там, где система расшатана, плывет. Где одно переходит в другое — рыночные отношения существуют вместе с массовой ненавистью к ним, а авторитаризм уживается со свободой высказываний. Мировоззрение в этих условиях превращается в находящуюся в постоянных трансформациях плазму. Тут-то ценностные протофеодальные ориентиры «Культуры 1» оказываются более устойчивыми, функциональными, твердыми, гарантией пресловутых «стабильности и порядка». Можно сказать, единственным способом преодоления хаоса. Ужас в том — хочу обратить особое внимание на это обстоятельство, — что явное и скрытое насилие в нашей стране действует *как естественный фон*, важный фермент. *Будто это сам воздух российской жизни.* Видимо, поэтому оно в таких масштабах и разнообразии присутствует на отечественном телевидении — там, где кажется, что представлено разнообразнее, активнее ярче, чем в самой реальности. Более того, его повсеместное пребывание во всех материях жизни концептуально табуируется. Никто это не изучает, не исследует, уже пятнадцать лет не обращает общественное внимание на то, что объемы транслируемого ТВ насилия во много раз больше, чем в других странах.

Седьмое правило. Совсем не случайно все двадцать четыре года мировоззренческой свободы в главном смысловом пространстве формирования мифов — в игровых форматах телевидения и фильмах — негласно нельзя, не принято рассказывать о беспрецедентных военных, управленческих и моральных ошибках Верховного главнокомандующего, обернувшихся трагедией для советской армии и народа. Хотя бы о том, что количество наших пленных в различных «котлах» только в 1941 году составило 4 миллиона человек. Это на 700 тысяч больше, чем весь состав немецких войск, вторгшихся в СССР. Около 3 миллионов из них погибло — это кроме всех других потерь. Нет не только ни одного эпизода, ни одной реплики в российских кино и медиа, рассказы-

вающих об этих часто намеренных злодеяниях. А ведь никто освещению этого материала сегодня не препятствует. Где-то глубоко в подсознании художника живет ощущение, что осудить Сталина — особенно на мифологическом поле — значит, усомниться в Великой Победе. В единственно справедливой — по всем опросам соотечественников — войне за последние почти двести лет.

Можно сколько угодно разоблачать «отца народов», рассказывать о беспрецедентных в истории преступлениях, о цинизме, насилии, попрании всего и вся, но — самый главный принцип — *не договориться об общественном консенсусе в оценке этого героя*. Не вынести окончательный приговор. *Оставить вопрос окончательной оценки открытым*. И в юридическом, и в психологическом, и в моральном планах. Продолжать «варить» эту тему, бесконечное количество составляющих ее сюжетов. Не дай бог перестать упоминать, размышлять, переживать по поводу этого не теряющего свой содержательный ресурс персонажа. Постоянно рассуждать о нем — значит, заинтересованно размышлять о пути России, о чем-то очень важном не только в прошлом, но и в будущем.

Несколько лет назад в Германии стали снимать довольно много фильмов о Гитлере. В одних он был представлен как злодей, маньяк, в других — как безумец или идиот, но всюду присутствовала та или иная доля иронии. Немецкое общественное мнение самым негативным образом отреагировало на попытки поместить Гитлера в комедийный контекст. Смеяться над тираном — значит, гуманизировать его: представить живым, страдающим человеком, применить по отношению к нему нормальные, соразмерные обычным людям критерии. И таким образом воскресить, снять проклятие, превратить в актуального героя. Вернуть чудовищу статус человека. У нас не было даже попыток иронизировать над великим лидером.

Очень влиятельное следствие действия современых пиар-технологий: *Сталин как персонаж — лучший в настоящее время рекламный агент России*. Притягивая к себе колоссальное общественное внимание, находясь в центре любых дискуссий, уступая по присутствию на экране лишь нынешним руководителям государства, «отец народов» лучше Малахова, Собчак и даже Урганта с Мартиросяном своим личным рейтингом помогает каналам зарабатывать большие рекламные деньги. Как известно, для отечественных электронных медиа это обстоятельство даже более важно, чем политический оброк. Этому подчинено все — понижающая селекция сюжетов, увлечение низкими жанрами, терпимость к тому, что в моральном плане показывать нельзя. Для телевидения сами герои, темы, истории, настроения — всего лишь содержательные паузы между самым главным... рекламными паузами.

Казалось бы: почему не Пушкин, не Александр II, не Менделеев, не Гагарин или футболист Яшин — нет, только Сталин? Потому что его образ выращен на почве самого ценного, накопленного со времен татарского ига культурного материала. Именно он — *супергерой нашего социокультурного космоса*. А следовательно, повлиял не только на язык, экономику, национальную психологию, нравственность, правила жизни. На все самые существенные коды. Он как Кощей Бессмертный, чье сердце находится в иголке, иголка в яйце, яйцо в ларце, а ларец — на дне моря. Сталин — в той или иной степени, форме, масштабе и *есть наше коллективное «мы»*. Непреодоленное и, безусловно, до конца неосмысленное.

Важные функции заказчика здесь выполняет не редактор, продюсер и даже не топ-менеджер телеканала, а сама русская культура. Ее институты, архетипы, принципы и модели жизни, которые в значительной мере как раз и сконцентрированы в мифе о Сталине.

Все пятьдесят семь лет после смерти «отца народов» не велась работа по трансформации и приостановке этого гигантского по своим последствиям мифологического проекта, тормозящего развитие страны и после 1956-го, и после 1991-го. Видимо, так же будет и в 30-е годы нашего века. Проект этот

продолжает ежедневно работать — воспроизводить в массовом идеологическом сознании основы жизни неофеодализма, легко приспосабливая их к вызовам и стилистике сегодняшней реальности.

В российских электронных СМИ не появилось осознанных, тем более системных попыток сформировать у общества чувство неприятия, морального отторжения, тем более омерзения к этому мифологическому герою. Сделать это так же резко и мощно, как, к примеру, была буквально за один месяц на наших глазах снята информационная блокада расстрела польских офицеров.

Когда мы размышляем о мировоззренческом наполнении любой социально-культурной системы, то всегда имеем в виду ее элиту. Российская политическая элита по своему воспитанию, ориентирам, навыкам управления страной, на мой взгляд, тяготеет к принципам существования и воспроизводства «первой», по сути протовизантийской культуры, пусть и трансформированной, естественно закамуфлированной под модели культуры «второй» — современной и европейской. Отсюда все — лучше или хуже осуществляемые — имитации демократического устройства, рыночных отношений, свободы действий, гуманистических обязательств. Кстати, нигде не отмечается, что миф о Сталине наполняется актуальностью, общественным вниманием как раз в периоды возбуждений, сдвигов, смысловой неопределенности. *Эта тема в нашем обществе абсолютно табуирована.*

Ни политическую, ни экономическую, ни интеллектуальную элиты не волнует, что подавляющее большинство наших граждан не живет в современности, оценивает происходящее сегодня, исходя из вчерашней системы координат.

Таким образом, сохраняется гигантский айсберг советского миросозерцания, а модернизационные, ныне реально действующие и жизнеспособные картины мира в сознании миллионов формируются чрезвычайно медленно. Россияне практически не планируют свое будущее: 48 процентов делают это на срок до одного года, 2 процента — в горизонте более года, а половина населения вообще не конструирует программы своей жизни наперед. *Будущее в этой логике — всего лишь продленное или трансформированное прошлое.* Поэтому и интересы сосредоточены на реинтерпретации прошлого.

Экономическая элита России исходит из цехового убеждения, что эффективность модернизации обусловлена правильностью проектирования макропроцессов — финансовых, институциональных, политических, правовых. Взгляд здесь всегда чисто технологический, никогда не сопряжен с оценкой состояния культуры, ее ценностей и приоритетов. «Сталин — это, безусловно, ужасно, несовременно, не соответствует перспективным взглядам на природу инновации». Но в конечном счете уже не важно — кто и что думает об этом давно ушедшем в прошлое деятеле. *Сталин находится как бы в одном месте, а стоимость нефтяных фьючерсов или сдерживание социальных конфликтов при формировании недефицитного бюджета — совсем в другом.* Никому даже в голову не придет, что смыслоообразующие процессы, в России без Сталина немыслимые, как-то сказываются тысячью видимых и невидимых факторов, в том числе и на состоянии отечественной экономики. Многие эксперты в этой области убеждены, что Сталин давно умер, его понятия и ценности растворились в воздухе времени и следует лучше думать о том, как побыстрее провести неотложные меры по реализации реформ. Поэтому в мотивационном поле нет связи между живучестью, укорененностью в головах работодателей и наемных работников мифа о Сталине и попытками избежать провалов в экономике. Нет цивилизационного заказа на деконструкцию и уничтожение этого мифа.

Наша творческая элита по своему происхождению, в основном, левых взглядов и, как известно, ментально не приняла рыночные отношения. Напрямую связала с ними ощущение несправедливости, социальной незащищенности, рост насилия, коррупции, падение нравов. Художественная интел-

лигенция стала сохранять и укреплять те самые социалистические содержательные архетипы, которые столь питательны для великого мифа. Ни в 90-е годы, ни в последующее десятилетие людям не объяснили природу и последствия преобразований — ученые не взялись, политическая власть не умела, да и не хотела этим заниматься, экономисты презирали и недооценивали любую идеологию — они ведь по воспитанию своему прагматики и технологи, а в результате *внятный заказ на демонтаж культурного монстра так до сих пор в общественное сознание не поступил.*

Речь идет не об авторских произведениях, не о талантливых антиутопиях в духе Сорокина или, как некогда, о соц-артовских работах Брускина, Комара и Меламида: не об эзотерических произведениях, обращенных к немногим. Тут требуется тотальность по-настоящему массовой культуры — перекодирования тысяч серий, миллионов микросюжетов популярной литературы, попадающих на экраны фильмов, но особенно — замечаний и оговорок в телевизионных ток-шоу. Ведь население страны по-настоящему живет в этом бесконечном и бескрайнем содержательном пространстве реалити-шоу, которое в содержательном плане куда больше влияет на людей, чем сама эмпирическая действительность. Более того, исходя из рекомендации новых пиар-технологий, любому антисталинисту — от Солженицына и Гроссмана до Новодворской — как ни парадоксально это звучит, найдется место и неосознаваемая функция в сохранении просталинского кода.

И, наконец, — наше гражданское общество. Мне кажется, оно настолько заморочено старинными, выращенными в прошлом веке представлениями о демократии и свободе, что способно транслировать в современность лишь идеологемы 70—80-х годов. Но сегодня медиа научились полностью контролировать «повестку дня», системы критериев и представлений, мировоззрение людей в целом. Это совсем не рефлексируется обществом, исследователями, гражданскими организациями. Любые самые демократические процедуры теперь возможно использовать для того, чтобы добиться неадекватных воззрений большинства на собственную жизнь — отсталых, не отвечающих на вызовы времени.

В августе прошлого года, в связи с семидесятилетием пакта Молотова — Риббентропа, было проведено исследование, согласно которому почти 60 процентов населения нашей страны считает: «и слава богу, что Сталин с Гитлером заключили союз, — таким образом мы получили полтора года *передышки* для подготовки к войне». Абсолютно сталинская интерпретация события. Это и есть реально действующее мировоззрение, которое куда влиятельнее любой гласности и демократических процедур.

Разрушение мифа о Сталине — безусловно, гигантская работа. Она может быть проведена только в том случае, если мы сначала осмыслим, а затем отважимся на *мировоззренческий проект модернизации России.* С конца 80-х годов такая работа в нашей стране не только не ведется, но даже не началась.

И все-таки по каким причинам мы все — авторы, редакторы, продюсеры, большие начальники, оппозиционеры и лидеры страны, несмотря на любые слова, которые произносим, на то, что на самом деле думаем о генералиссимусе, да еще вне какой-либо цензуры, — сохраняем миф о Сталине? Используем для этого новейшие идеологические технологии. Может, боимся, что иначе распадется вечно подвижный, нетвердый российский социум? Подозреваем, что не выдержим конкуренции в международном разделении труда? Утратим без него статус великой державы? Подвергнем опасности внутренний культурный код российской ментальности? На эти вопросы я не знаю ответа.

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Война за любовь к войне

Во-первых — любовь, во-вторых — война.
Р. Киплинг (1886)

Советский народ не только умеет, но и любит воевать!
К. Ворошилов (1939)

Как только я вышел во двор дома, куда мы переехали, ко мне подошел мальчик. «А вот у тебя дедушка кто?» — без предисловий спросил он. «Шофер», — даже с некоторой гордостью ответил я. «А у меня маршал», — сказал он. Это был двор дома №3 по ул. Грановского (ныне Романов переулок). Мне было семь лет, ему тоже. Мы жили в подвале, они — в роскошных апартаментах дореволюционной постройки. Никаких классовых противоречий между нами — детьми — не было. Даже в гости ходили друг к другу. Хотя их дедушки были много красивее наших, чего уж там. Мундиры, ордена, парадные кортики и лаковые сапоги. Бывает штабная правда, бывает окопная. Так и здесь, возможно: бельэтажная и подвальная.

Так вот. Мне семь лет было, и во дворе я слышал, как две женщины — соседки из нашей подвальной квартиры — обсуждают третью, которая, наверное, была очень злая и вдобавок ужасно некрасивая. «А сама-то страшна, как Отечественная война», — сказали про нее.

То есть страшнее не бывает. Смелая народная метафора. Наверное, потому, что память о страшной войне была еще свежа. Всего каких-то двенадцать-

Москва, Парад Победы, 1945

четырнадцать лет назад (я родился в 1950-м). То есть тогда война была ближе и памятней, чем сейчас — августовский путч, не говоря уже о перестройке. Больше я ничего похожего не слышал. Ну, разве Окуджава: «Ах, война, что ты сделала, подлая». Кстати, эта песня написана ровно в том году, когда я услышал про страшную, как война, бабу — в 1958-м. Больше ничего плохого про войну как таковую, про войну как жестокий и необычный способ жить.

С 1947-го по 1964-й год Отечественную войну замалчивали. С 1965-го и по сей день — ее празднуют. Формально считается, что празднуют победу в самой грандиозной войне истории человечества. Но получается, что Великая Победа озарила страшную войну своим праздничным сиянием. Война то-

же стала Великой — и никому уже не объяснишь, что великий подвиг включает в себя непомерное страдание, горе, боль, смерть, пустоту и забвение. Миллионы людей не дожили не только до победы над нацизмом, но даже не осознали того, что их смерть есть подвиг. Погибли в неведении своей исторической миссии, в непонимании своего героизма. И вдобавок остались безымянными: российские поля до сих пор полны не захороненных костей.

Да и какая миссия у солдата, попавшего окружение или раздавленного танком в первые дни, недели, месяцы войны? У мирного жителя, сгоревшего под бомбежкой? У ребенка, умершего от голода? Это жертвы войны. Их вспоминают, разумеется, — но в контексте подвига, как будто бы они сознательно по-

гибли ради Великой Победы, героически пали в бою. Это далеко не всегда так. Любой погибший герой есть в то же время жертва войны. Но не всякий человек, ставший жертвой войны, является героем. Сколько было героев, кстати? Речь не о тех, кто был награжден орденами и медалями, а о тех, кто шел в бой, зная, что идет на смерть. Ну, или так — воевал, зная, что он воюет, и что может погибнуть, и не спрятался, не дезертировал, и вот — погиб.

Думаю, таких не больше половины.

А в половине случаев люди были просто убиты. По неведению, оплошности, жестокости или глупости. Их на войне убило, как говорят в народе. Для России-СССР эта половина — тринадцать с лишним миллионов человек. Целая небольшая европейская страна. Или Москва с приезжими. И вот их всех убило — не потому, что надо было победить (надо — это про солдат, отбивающих врага от Москвы или штурмующих Берлин), а просто потому, что случилась война.

Вот еще одна подлость войны, последняя, послепобедная — все ее жертвы становятся героями. Их не оплакивают, а прославляют. А значит, самое войну не проклинают, а возвеличивают. Память о войне не наполняют скорбью, а украшают монументами, парадами, юбилейными медалями, фильмами, песнями, стихами, романами-эпопеями. И кумачом уличных плакатов, букетов и салютов. В День Победы по телевизору традиционно крутят «Освобождение». Красивый фильм, без дураков. Батальоны, полки и дивизии с птичьего полета. Ставка Сталина, бункер Гитлера. Владыки мира вершат свою великую игру. А человечки бегут и падают, на замену бегут другие человечки, такие же. Красиво, я же говорю. Не то что «Проверка на дорогах», «Восхождение» или «Иди и смотри». Но даже нарочитое, назойливо-подробное, порой прямо-таки садистическое изображение растерзанных тел в недавних российских фильмах о войне — перекрывается идеей великого подвига и великого геополитического смысла всех страданий человека и народа. Этика становится эстетизирующим инструментом. Ужасное становится прекрасным.

Вся художественная машина заставляет гражданина полюбить войну.

Конечно, умные люди скажут, что война и любовь неразрывны в нашей душе, как Эрос и Танатос. Наверное, они правы. В общем и целом правы, согласно законам высокой науки. Но я о другом. О простом и понятном.

Есть три точки зрения на войну.

Точка зрения простого, маленького человека, который погиб неизвестно (ему в тот момент неизвестно!) зачем и почему. Потому что владыки мира не договорились. Потому что так стасовалось и так выпало в исторической игре, недоступной взору и пониманию маленького человека. Вот он сидит в своем домике, и вдруг вой сирен, и падают бомбы, а уцелевших потом везут на сборный пункт и бросают в бой.

Точка зрения владык и их приближенных. Они ведут эту игру. Там бывают красивые стратегические комбинации — обмануть, заманить, а потом взять в клещи и начать перемалывать. Не забывая при этом усовершенствовать военную форму — погоны, петлицы, звездочки и крестики. Красота мобилизует, поэтому все должно быть красиво: и выправка, и форма, и парад, и историческая концепция.

Наконец, точка зрения простого человека во втором-третьем поколении. Он живет в победившей стране. Он уважает подвиги своих отцов и дедов. Но он ни в коем случае не желает считать их жертвами войны. Героями — да. Жертвами — ни в какую. Даже если они были мирными жителями и погибли от бомб врага в первый час войны. Даже если они умерли от голода и болезней в эвакуации. И уж конечно он не считает их жертвами, если они попали в окружение из-за неумелости, разгильдяйства или преступной гордыни руководства (не отвели войска от Киева и сгубили более полумиллиона человек из-за сталинских понтов, выражаясь по-нынешнему). Все равно он будет считать, что погибшие внесли свою лепту в победу. Вернее, ему будут это объяснять. А он радостно согласится.

И его можно понять. Во-первых, трудно принять душой, что твои отцы и деды погибли просто так, по нечаянности судьбы и глупости начальства. Наша культура глубоко телеологична. В ней заложено представление о некоей конечной цели, которая наполняет смыслом все происходящее. Это может скромная личная цель: свой дом, благополучные дети; может быть глобальная, всеобщая: царствие Божие на земле, мировая революция или победа в войне. Во-вторых, в таких размышлениях простой человек волей-неволей, постепенно и неощутимо становится на точку зрения владыки мира. И с этой точки его уже не сбить. Почти все разговоры о войне — особенно разговоры патриотические — ведутся как бы с позиции маршала, не ниже. Потому что генерал еще может различить отдельного человека, пусть хоть командира полка, с его личными болями и драмами. А маршал мыслит армиями и фронтами, у него задача — продлить стрелку на карте. Попробуйте скажите маленькому человеку, которому в жизни не приходилось командовать никем — ни пионерским звеном, ни двумя лаборантами, — попробуйте скажите ему что-нибудь о страшных и зряшных жертвах войны. В ответ он по-главковерховски наморщит свой неширокий лоб и изречет: «Такова была обстановка! Такова была стратегическая задача, и ее надо было выполнить любой ценой!»

Патриотические разговоры о войне ведутся с точки зрения руководства Генштаба.

А разговоры о войне с точки зрения маленького, простого, рядового человека и солдата (так называемая «окопная правда») сами собой становятся антипатриотическими. Чуть ли не предательскими.

Маленький человек не хочет быть предателем. Он хочет быть патриотом.

Поэтому он искренне сочувствует владыкам мира, вершителям истории. Он изо всех сил презирает таких же, как он, маленьких людей. Особенно тех, которые бесславно погибли. Потому что он не умеет жалеть. Его не научили, ему не подали пример: ни государство, ни литература, ни церковь.

Но вдруг получается незадача по типу когнитивного диссонанса. Маленький человек презирает жертв, но его отцы и деды, как ни крути, в половине случаев именно что жертвы. Те, которых на войне убило. Что делать? А вот что: зарубить себе на носу, что они на самом деле не жертвы, а герои. Ковали победу. Внесли свою лепту. Поэтому их надо не жалеть, не оплакивать, а прославлять.

Жалость индивидуальна. Хочется сходить на могилку к дедушке. Слава безлична: можно возложить цветы к подножию монумента. Подразумевая, что эти цветы — и дедушке тоже. Который лежит где-то непохороненный. Или под покосившимся обелиском, с которого украли медную табличку.

Такой вот печальный нравственный итог. Красивая и возвышенная война кинокартин и парадов заслонила некрасивую печальную жизнь. Что говорить о кино — я не помню ни одной книги, в которой война была бы представлена как величайшая народная беда: не борьба, не эпопея, не подвиг фронта и тыла, а именно как беда, несчастье, горе. Разве что Виктор Астафьев — но Боже правый, как его за это били и сживали со свету! А зря. Скорбь и сострадание — лучшие учителя. Они заставляют внимательно и трезво слушать, что нам в очередной раз обещают владыки мира и вершители истории. Заставляют прикидывать на своих, домашних весах, во что обойдется очередная военная затея власти.

Но вот недоверчивая трезвость народа меньше всего нужна владыкам и вершителям. Вот они и соблазняют маленького человека величием и красотой войны.

Идет война за любовь к войне. Из всех пропагандистских орудий людям внушают, что война — это красиво и возвышенно, даже когда больно и грязно. Маленький человек любит красоту и пафос. Поэтому данная война обречена на победу, к сожалению.

НИКИТА СОКОЛОВ — АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ

Чему учат учителей истории

Культурное пространство страны во многом формируется распространенными в обществе картинами мира, системой ценностей, моральных норм, разного рода стереотипов в осмыслении происходящего. Они воспроизводятся не только семьей, художественной культурой, современными СМИ, кинематографом, но и, естественно, начальной и высшей школой. Учителя — наставники миллионов будущих граждан, поводыри в том неопределенном по своим мировоззренческим ориентирам мире, который характерен для современного российского общества.

Публикуемый в «Искусстве кино» диалог историка и культуролога Анатолия Голубовского и историка Никиты Соколова, одного из авторов нашумевшего «альтернативного учебника» «Выбирая свою историю. «Развилки» на пути России: от рюриковичей до олигархов», посвящен анализу одного, но крайне симптоматичного учебного пособия — книги профессоров МГУ А.Барсенкова и А.Вдовина «История России. 1917—2009» (2010 год, 3-е издание, расширенное и переработанное). Этот диалог о последней официальной доктрине новейшей российской истории кажется нам чрезвычайно важным для понимания смысловых контекстов, в которых формируется сознание учителей современной истории, — и, соответственно, тех, кого они учат.

Никита Соколов. Учебника истории для высшей школы не может быть по определению.

Это практика преимущественно советская. В благоустроенных странах, где финансовые условия позволяют правильно организовать университетские библиотеки, таких учебников давно нет. Студент читает монографии по списку — получается примерно по книге в день (сидят как проклятые, сам видел в Швеции). Ведь что такое наш учебник истории для высшей школы? Понятно, что он не имеет отношения к науке. Больше к патриотическому воспитанию. А в средней школе это, видимо, уже вещь неизбывная и неизбежная. Но когда мы говорим о высшей школе, где в идеале готовят ученого, — там не может быть учебника. Потому что историческая наука в ее современном виде не может создать национальный (патриотический, героический) нарратив. Она не для этого приспособлена. Она отвечает на вопросы — для этого и пишется монография. Поэтому сама идея написать учебник для высшей школы — или тоталитарная, или из прошлого века (по бедности, взамен добротной библиотеки).

Анатолий Голубовский. Не вполне с тобой согласен. Во-первых, исторические факультеты готовят не только ученых, но и школьных учителей. Кроме того, у нас высшее историческое образование традиционно структурировано по географически-хронологическому принципу. На историческом факультете МГУ, как на сотнях исторических факультетов вузов по всей стране, существуют кафедры, каждая из которых привязана к географии и хронологии.

Н.Соколов. Я начинал карьеру на «кафедре истории СССР периода феодализма». Никто даже не улыбнулся ни разу по этому поводу.

А.Голубовский. Чувствовали, наверное, что живем-то при феодализме... Естественно, каждая кафедра предлагает студентам пособие, посвященное тому периоду и той стране, которыми она занимается.

Н.Соколов. Ты важное слово произнес: это «пособие», а не «учебник». Пособий разного вида великое множество, и все они допустимы в рамках высшей школы, но это именно пособия. И в благоустроенных обществах ни одно из них не тщится накрыть всю страну, всю историю и сказать, как правильно об этом думать. Оно адресовано тем, для кого наука — не жизненный путь... Тем, чья задача — знать, «как правильно», и это «нести в массы».

А.Голубовский. В книге указано, что данное пособие «рекомендовано УМС по истории и искусствоведению УМО по классическому университетскому образованию в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 020700 История». УМО и УМС — знаешь, что такое? УМО — это учебно-методическое объединение (по классическому университетскому образованию), созданное на базе МГУ в 1987 году. Его возглавляет ректор МГУ В.А.Садовничий. А УМС — один из двадцати двух учебно-методических советов, каждым из которых руководит декан соответствующего факультета МГУ. В нашем случае — декан истфака, член-корреспондент РАН С.П.Карпов. Это означает, что университетское сообщество считает данный текст соответствующим высоким стандартам «классического университетского образования».

Я.Завьялов. Постер «Весь мир будет наш!», 1935

Н.Соколов. Тем не менее по стилистике, структуре и дидактическому пафосу это, конечно, учебник для тех, кто будет учить наших детей. И если мы допускаем, что эти идеи транслируются учителям, а они вкладывают это содержание в головы учащихся, то по этому учебнику можно представить, какой через тридцать лет будет Россия. Какой будет молодежь, которая голосует на выборах, задает тон в качестве заказчика рекламы и телевизионного продукта. Как она будет относиться к миру, чего хотеть и как в этом мире ориентироваться. Процесс, конечно, не столь линейно выглядит, но примерно так.

А.Голубовский. Ты считаешь, что на картину мира влияют именно исторические знания?

Н.Соколов. Безусловно. По крайней мере, для людей, живущих в рамках христианско-европейской культуры, которая в своих основаниях — культура историческая. А мы живем, как бы этому ни противились наши патриоты, именно в рамках христианско-европейской культуры. Христианство — это вообще, как известно, религия историков. Вот для японцев истории не существует. Истории как осмысленного процесса, направленного от какого-то начала к какому-то результату. Для японцев есть семейная хроника. Мы — европейские люди, мы мыслим себя в истории. И от этого нам никуда не деться.

А.Голубовский. Мне кажется, эти рассуждения слишком тяжеловесны для незамысловатого текста, о котором идет речь. На мой взгляд, авторы заботились не столько о том, как будут устроены российские мозги через тридцать лет, сколько о соответствии последним указаниям начальства. Там очень много цитат «из начальства». Кстати, предположим, что это не учебник, а какое-то учебное пособие, но примечательно, что повествование в этом учебном пособии доходит до 2009 года!

Н.Соколов. Это важнейшее обстоятельство, лишний раз доказывающее, что все это не имеет вообще никакого отношения к науке. Я начал с такого общего тезиса, что учебника не должно бы быть, если мы говорим о науке. Но дальше мы смотрим на текст и обнаруживаем, что его авторы глубоко презирают историческую науку. Потому что они не знают, что некоторое время назад формационная и цивилизационная модели, которые в начале XX века претендовали на то, чтобы быть научной гипотезой, строгой наукой отвергнуты. Их претензия сделаться научной теорией не подтвердилась никакими научными изысканиями. И все это ушло давным-давно на обочину, к бабкам, которые лузгают семечки у подъезда.

Нам преподносят смесь из формационной схемы, которая давно уже рассматривается не как научная концепция, а исключительно как политический прием, и цивилизационной схемы, которая тоже уже давно не считается научной гипотезой. Это все спекуляции политологов. И здесь авторы замечательно проговариваются. Вот уж воистину, кого бог хочет наказать, того лишает разума и владения языком: «Поражение социалистической идеи в СССР и целом ряде других стран мира (каких? А как быть со скандинавским социализмом? Поражение чего именно имеется в виду? — *Н.С.*) существенно поколебало веру в формационную гипотезу» (с. 3)[1].

Получается: у нас есть научная гипотеза, вера в которую «поколеблена». И авторы ищут новую веру. Вот это — самое чудовищное, что здесь есть. Они неизобретательно или, как сейчас модно говорить, «некреативно», пытаются создать новую веру из обломков цивилизационного подхода, из каких-то ошметков Хантингтона, которого уже двадцать лет назад перестали всерьез принимать. О нем спорят политологи, но ученые-историки давно перестали им интересоваться. Все это не должно иметь отношения к учебнику, но он весь на этом построен.

А.Голубовский. Надо сказать, что эти методологические потуги присутствуют только во введении. В основном тексте даже их нет. А здесь, в предисловии, мы видим «малый джентльменский набор» необходимых цитат. Тут и Пушкин, который вовсе не восторгается тем, что видит вокруг себя, но тем не менее говорит: «...Я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал». (Вот именно — Бог!) И Ключевский: «Без знания истории мы должны признать себя случайными, не знающими, как и зачем пришли в мир, как и для чего мы живем, как и для чего в нем живем, как и к чему должны стремиться». (И это единственное место в наследии Ключевского, где историк дал слабину, увлекшись публицистической риторикой.) Тут и Борис Николаевич Ельцин с его «всю жизнь повернуть круто и наоборот», которому авторы пеняют за то, что «первое постсоветское десятилетие, точно так же, как и десятилетие после 1917 года, прошло под знаком отказа от постановки проблем патриотического воспитания». И ведь не от «патриотического воспитания отказались» (что может обсуждаться), а от «постановки проблем патриотического воспитания». Согласись, такие пассажи в сочетании с Хантингтоном и Фукуямой — это убойный коктейль.

При этом вводятся такие понятия, как, например, «объективная история», эдакий «продукт честного исследователя и патриота» (с. 8). Во введении есть «правильные» цитаты, которые, по мнению авторов, подтверждают их пози-

[1] Здесь и далее так указаны страницы цитируемого издания.

цию. А есть какие-то смутные высказывания, непонятно, кому принадлежащие. Например, из текста ясно, что именно Лев Толстой писал о значимости для историка евангельской заповеди «Не лжесвидетельствуй», а Б.Н.Ельцин утверждал, что нужно сталинскую экономику «ломать через колено». А дальше идут не цитаты, а загадочные закавыченные тезисы. Например: «Если в 90-е годы средства массовой информации призывали осудить имперское прошлое и стремление к великодержавию, не цепляться «за архаичные национальные идеалы», осуществить «розовую мечту российского космополитизма» и стать, наконец, частью Европы, то с недавних пор официальная риторика меняется «с абстрактно-демократической на национал-патриотическую, подавляющее большинство либеральных партий только и говорят, что о Великой России, запретные слова «нация» и «империя» обрели легальный статус в общественном сознании». Кто сказал о смене риторики — не ясно. Видимо, Бог из пушкинской цитаты.

В.Дени. Плакат «Со знаменем Ленина...», 1931

Н.Соколов. Вообще, у составителей этого текста либо плохо обстоит дело с источниковедением и критическим анализом источников, либо это намеренная и циничная профанация исторического труда вообще.

Я просмотрел предыдущее издание пособия, выпущенное в 2005 году, и там предлагается относиться к пакту Молотова — Риббентропа следующим образом: «Представляется оправданным мнение известного переводчика В.Н.Павлова, считавшего, что если бы у СССР не было двух дополнительных лет подготовки к отражению агрессии, немецкие армии, начав наступление с прибалтийского плацдарма, могли уже через неделю занять Москву» (с. 278). Хорошо было бы пояснить, что этот Павлов был переводчиком Молотова, а потом Сталина и сделал карьеру именно на августовских переговорах 1939 года, когда Риббентроп прилетел в Москву. Почему историк должен присоединяться к его мнению — непонятно. Дискуссии вокруг пакта, полыхавшие последние два года, видимо, вынудили авторов изменить текст. В «расширенном и переработанном» 3-м издании имя Павлова исчезает, и появляется такой пассаж: «Кто знает, если бы у СССР не было...» — далее по тексту.

А.Голубовский. Я еще был шокирован термином «научный реализм», который, по мнению авторов, проявляется «прежде всего в конкретном непосредственном отношении к источнику, факту вне зависимости от историографической традиции» (с. 11).

Н.Соколов. Нелепость! Для авторов «учебника для учителей» не существует никаких предыдущих исследований истории. Например, они цитируют речь Сталина от 19 августа 1939 года, якобы на Пленуме ЦК, которая была сенса-

цией в годы перестройки, когда ее вдруг обнаружили: «Если мы примем предложение Германии о заключении с ней пакта о ненападении, она, конечно, нападет на Польшу, и вмешательство Франции и Англии в эту войну станет неизбежным. В этих условиях у нас будет много шансов остаться в стороне от конфликта, и мы сможем надеяться на наше выгодное вступление в войну» (с. 271). Но уже шесть лет назад вышло фундаментальное исследование Сергея Случа, опубликованное не абы где, а в журнале «Отечественная история» (2004, № 1). Сергей Зиновьевич вполне корректно доказал, что эта речь — фальшивка. Если историки этого не знают, значит, они не профессионалы.

А.Голубовский. Это и без сталинской речи видно... «Научный реализм», естественно, торжествует в разделах, посвященных репрессиям 30-х годов. Для создателей этой концепции важно показать пресловутое «с одной стороны» и «с другой стороны».

Н.Соколов. Честно говоря, никакой «другой стороны» я тут не вижу. Репрессии, безусловно, оправдываются. Вот как, например, завершается параграф «Конституция 1936 года и борьба с «врагами народа»: «Молотов, оправдывая репрессии, утверждал позднее: «Если учесть, что мы после революции рубили направо-налево, одержали победу, но остатки врагов разных направлений существовали, и перед лицом грозящей опасности фашистской агрессии они могли объединиться. Мы обязаны 1937-му году тем, что у нас во время войны не было пятой колонны» (с. 253). И никакого комментария к этому «историческому реализму» от авторов не следует. Молотов говорил так, и это, видимо, правда, потому что это единственная оценка.

А.Голубовский. Между прочим, в издании 2005 года раздел про «врагов народа» заканчивался еще более впечатляющим пассажем. После цитаты Молотова шел следующий текст: «Даже подследственному Бухарину, судя по его декабрьскому (1937) письму Сталину, «большая и смелая политическая идея генеральной чистки», захватывающая «виновных, подозрительных и потенциально подозрительных», представлялась оправданной «в связи с предвоенным временем и переходом к демократии». И тоже — никаких комментариев. При каких обстоятельствах и в каком состоянии Бухарин это писал — для «научного реалиста» не важно. Есть документ. Правда, в издании 2010 года цитата из Бухарина отсутствует. Одно удовольствие следить за тем, что исчезает и что появляется в разных изданиях «учебного пособия».

Н.Соколов. Тут есть еще один важный сюжет про политические репрессии, от которого никуда не деться. Оказывается, Большой террор был инициирован НКВД. Так в тексте. Перед этим, когда идет речь об убийстве Кирова, проскальзывает, что Сталин лично подписал директиву, получившую позже название «закона от 1 декабря 1934 года». «На обсуждение и утверждение сессией ЦИК СССР, как это требовалось по Конституции, данное постановление не выносилось, хотя действовало как общесоюзный закон до апреля 1956 года» (с. 216).

И ни слова о том, что это за закон, что, собственно говоря, было введено в юридическую практику Советской России в 1934 году после убийства Кирова. А введен был абсолютно скоропалительный порядок военно-полевого судопроизводства, по которому дела заслушивались без участия сторон, обвинительное заключение прилагалось за сутки до рассмотрения, кассационные жалобы не допускались, приговор к высшей мере приводился в исполнение немедленно по вынесении приговора.

Ответственность за Большой террор лично с товарища Сталина снимается, хотя мы знаем, кто подписывал расстрельные списки и кому они рассылались. Все это давно опубликовано. Авторы пособия не желают этого знать. Они, как кардиналы, которым принесли телескоп, а они сказали: «Не будем смотреть, потому что веруем». Потому что для них история — не наука, а способ «воспитания патриотизма и гордости». И во введении, и в самом пособии мы наблюдаем эту дикую цель — воспитание гордости.

И еще. «Достижение объективного и достоверного знания о прошлом возможно при сочетании различных подходов к изучению и разных оценоч-

ных критериев в отношении событий, явлений, личностей» (с. 13). То есть ты не получишь объективного знания о прошлом, если у тебя не будет двух разных критериев оценки. Если ты, с одной стороны, Богу не присягнешь, а с другой — дьяволу. И тому, и другому надо помолиться, и тогда ты поймешь, в чем объективное и достоверное знание. И тогда — привет Глебу Олеговичу Павловскому — мы поймем историю как «летопись многоцветной советской и российской цивилизации» (с. 13). Так ставил задачу Павловский два года назад, когда на международной конференции об итогах изучения сталинизма говорил, что «мы должны отстранить «Мемориал» и написать другую историю великой советской цивилизации».

А.Голубовский. Если вернуться к репрессиям, то эта тема возникает и в связи с необходимостью подготовки к войне: глава «Союз ССР накануне военных испытаний», раздел «Удары по потенциалу «пятой колонны». А «пятая колонна», это вроде бы какие-то предатели.

Н.Соколов. Хемингуэя небось все читали.

А.Голубовский. Именно. Вроде бы республиканцы из-за этой самой «пятой колонны» проиграли гражданскую войну. Короче, «пятая колонна» — это эмоционально нехорошо, а удар по ее потенциалу — правильная вещь. Финал же параграфа — совершенно убойный. После цитаты из Жукова: «Не будь 1937 года, не было бы и лета 1941 года» следует высказывание маршала Василевского: «А я скажу больше... Без тридцать седьмого года, возможно, и не было бы вообще войны в сорок первом году». И вдруг: «Правда, некоторые, например известный философ А.А.Зиновьев, утверждали: «Если бы не сталинские жестокие меры, нас уже в 41-м году не было бы» (с. 290).

В.Дени. Плакат «Хлебный паук», 1922

Н.Соколов. Ну да. А еще сообщается, что «пятой колонной» были военные и «партийные функционеры разного рода». И совершенно отсутствует представление о том, что жертвами Большого террора они были в ничтожной степени. Ни слова не сказано ни о расстрельных разнарядках, ни о «категориях» А и Б, ни о том, как с мест просили увеличить эти самые «квоты».

А.Голубовский. Фигура умолчания является главным приемом «научного реализма». Ведь тогда же ничего не говорили. Так что, хотите «научного реализма» — получите его.

Н.Соколов. То есть мы как-то относимся к фактам, которые знаем. А которые не знаем — мы к ним никак не относимся.

А.Голубовский. Да вроде бы их и нет. Вот придет другой «научный реалист», у которого будут деньги и время на то, чтобы написать другой учебник — он пусть и парится с этими репрессиями.

Н.Соколов. Здесь проблема не терминологическая, а мировоззренческая. Почему, вообще говоря, не может быть никакой исторической закономерности? Потому что человек сам решает, куда ему пойти — направо или налево. И никакой общей закономерностью это не регулируется. Люди в разное время преследуют разные цели, и, собственно, в этом и состоит историческое знание. В познании этих целей и средств. Это в том случае, если человек наделен разумом и волей, как, вообще говоря, ему полагается. А здесь у авторов человек наделен «разумом и чувствами» (с. 7). А воли ему не полагается. Это значит, он может почувствовать, что его батогами бьют, а отодвинуться от них или восстать — не может. У него воли-то нет. В структуре человека, по мнению авторов пособия, нет ничего такого, что позволило бы ему изменить исторический процесс.

А.Голубовский. В этом смысле характерно полное отсутствие так называемой истории сопротивления чему бы то ни было. Ее здесь нет и быть не может.

Н.Соколов. Она нехотя упомянута. Про что совсем не говорить нельзя — антоновщина, Кронштадт — про это кое-как процежено сквозь зубы, в одной фразе.

А.Голубовский. Однако в параграфе «Культура, официальная идеология, инакомыслие» (глава «Развитой социализм») есть раздел «Диссидентские движения», который анонсируется во введении как большое достижение авторов. Выглядит он странным вставным куском — вроде как не было сопротивления, а потом вдруг появилось, в 1960-е. Но при ближайшем рассмотрении сопротивление оказывается именно инакомыслием. Причем с большим уклоном в национально-патриотическую сторону. Складывается впечатление, что главными диссидентами в стране были русские патриоты-почвенники. А обществу «Память» авторы отвели две трети страницы, больше, чем кому бы то ни было: «Объединение получило название по историко-публицистическому двухтомнику В.А.Чивилихина «Память» (1978, 1981), в котором с патриотической позиции рассказывалось о русской истории и культуре, показывалось величие России, ее героев и подвижников» (с. 565). Члены «Памяти» — это мирные книголюбы и любители истории, активисты празднования 600-летия Куликовской битвы, реставрационных субботников и так далее. Их искренний патриотизм, конечно, не устраивал власть, которая их гнобила за то, что они выступали против поворота северных рек. И довела до того, что в эпоху гласности они стали выступать более радикально. Конечно, есть здесь и про Сахарова, и про Солженицына, и даже про Синявского с Даниэлем. Но про «Память» все-таки больше. Правда, из 3-го издания авторы исключили главного героя предыдущего варианта — патологического антисемита В.Н.Емельянова, автора известной книги «Десионизация» (1979). Он у них там в мучениках был (см. 2-е издание, с. 567—568).

Н.Соколов. Я-то считаю, что сопротивление — стержень всей истории России последних пяти столетий. Это история того, как самодержавие пыталось схомутать русский народ, а он боролся. Но только однажды этому русскому народу Николай Михайлович Карамзин внушил, что самодержавие, которое его когда-то схомутало, и есть «палладиум России», то есть краеугольный камень государственного порядка, и народ смутился и, вопреки семейным преданиям, поверил казенной лжи. А.Филиппов когда-то заострил эту тему и сделал ее понятной: в первом параграфе его учебника «Новейшая история России» применительно к СССР отвергается его квалификация как тоталитарного общества. Потому что иначе он сливается с германским фашизмом, и мы теряем всякую способность различения.

А.Голубовский. И тут, увы, надо вернуться к пакту Молотова — Риббентропа: «Как показало дальнейшее развитие событий, «пакт Молотова — Риббентропа» в значительной степени предопределил победный исход Великой Отечественной войны». Далее — цитата из Павлова (впоследствии раскавыченная) про то, что немцы бы за неделю дошли до Москвы. И вот: «Вместе

с тем послевоенная публикация секретного протокола, в котором подписавшие его государственные деятели фактически решали судьбу третьих стран без их участия, вызвала справедливое осуждение этих деятелей в СССР и других странах мира» (с. 272). Я даже не говорю сейчас о том, что СССР в течение этих двух лет помогал вооружаться Германии...

Н.Соколов. СССР был единственным поставщиком ресурсов для бедной Германии.

А.Голубовский. И в начале второй мировой — ее реальным союзником. Но вот эта «послевоенная публикация»... Если бы я был студентом...

Н.Соколов. ...ты бы решил, что протоколы опубликовали в 1946 году.

А.Голубовский. Да. И еще я бы не понял, все-таки хорошее это дело — пакт Молотова — Риббентропа — или нет. Вроде как хорошее, подготовились к войне. А с другой стороны, «справедливо осуждены после публикации»... И когда это в СССР осуждали пакт? Бред какой-то...

Н.Соколов. Бред абсолютный, потому что секретные протоколы были опубликованы американцами в 1948 году в сборнике «Нацистско-советские отношения. 1939—1941 гг.». Они извлекли их копии из германских архивов. Против этой публикации в СССР было издано два тома под характерным названием «Фальсификаторы истории». То есть справедливое осуждение вызвали не протоколы, а американцы, которые их опубликовали. И оттого мне отвратительна ныне взятая российской властью на вооружение терминология про «фальсификацию истории». Секретные протоколы были опубликованы, а мы еще сорок лет не признавали их существования.

Г.Клуцис. Плакат «Из России нэповской будет Россия социалистическая», 1930

А.Голубовский. Есть еще один сюжет, который меня волнует в последнее время — финская война. Естественно, авторы учебника ничего не пишут о том, что по секретным протоколам Финляндия входила в сферу интересов СССР, фактически она была союзницей Англии и Франции, что, когда стало понятно, что близится катастрофа РККА, Гитлер предлагал Сталину военную помощь, но гордый Сталин отказался. Но нужно же что-то написать про эту войну. Вот авторы и пишут, что в октябре 1939 года наша страна попросила отодвинуть границу. А финны не согласились, несмотря на вполне нормальное конкретное предложение СССР сдать в аренду территорию у входа в Финский залив для обеспечения защиты Ленинграда. Дальше речь о том, с чего, собственно, началась война: «После того, как эти предложения были отвергнуты, советское руководство начало войну. В качестве предлога исполь-

зован обстрел советской пограничной территории у деревни Майнила на Карельском перешейке, *объявленный финнами провокацией Москвы»* (с. 273; курсив мой. — *А.Г.*). В общем, они неправильно поступили. Объявили провокацией... То есть авторы уверены в том, что это финны обстреляли заставу, а потом приписали это Москве. Или они знают, что там произошло на самом деле, но скрывают это за двусмысленными формулировками? А как же «научный реализм»? И вдруг: «В декабре Советский Союз как «агрессор» был исключен из Лиги Наций». То, что СССР — «агрессор», никак не следует из предыдущего текста, но нельзя же обойти стороной тот факт, что исключили. Поэтому упоминаем, но слово агрессор закавычиваем. Вроде как непонятно — агрессор или нет.

Н.Соколов. Был исключен именно как агрессор как раз потому что финны приглашали разобраться в инциденте в этой деревне. Но никто не стал разбираться. Потому что все знали, кто стрелял.

А.Голубовский. Параграф «Предвоенная модернизация экономики и Вооруженных сил» заканчивается очень эффектно: «С присоединением к СССР в 1939—1940 г.г. новых территорий *численность советских людей* (курсив мой. — *А.Г.*) на 22 июня 1941 г. выросла до 196,7 млн. человек. 73 % жителей страны составляли три славянских народа... К началу второй мировой войны демографический потенциал Советского Союза был более высоким, чем у его вероятного противника. ... В 1939—1941 годах Фашистская Германия (орфография авторов. — *А.Г.*) покорила 11 стран Европы с населением 130 млн. человек» (с. 285). С подсчетами тут какая-то ерунда, но логика понятна: одним из главных оправданий сталинской экспансии на Запад является создание мощного демографического потенциала, необходимого для того, чтобы одолеть противника, у которого народу меньше. Понятен и главный метод планируемого одоления — заваливание трупами.

Мы говорили о так называемых «горячих» исторических сюжетах, о том, что у всех на слуху. Но авторы много места отдают каким-то, на первый взгляд, периферийным для «учебного пособия», но, очевидно, очень важным для них темам. Например, национальному вопросу в конце 30-х годов. Был тогда государственный антисемитизм или нет? Сюжет этот изучен мало и почти никогда не присутствовал в отечественной перестроечной и постперестроечной исторической публицистике.

Н.Соколов. Ну как же — Юрий Слезкин целую книгу написал: «Эра Меркурия». Думаю, что тут привет Слезкину.

А.Голубовский. Возможно, хотя верится с трудом. В любом случае — тут все другое. Цитирую то, что написано мелким шрифтом. Известно, что нужно внимательно читать именно то, что написано мелким шрифтом: «С конца 1930-х годов политика явно определялась стремлением сгладить вполне очевидные диспропорции в представленности национальностей в структурах власти. Вопреки установке на преодоление фактического неравенства национальностей и значительному продвижению общества по этому пути, годы Советской власти были также временем возникновения нового неравенства, не отвечающего тенденции укрепления единства и консолидации народов Советского Союза» (с. 298—299). Речь здесь идет о том, что в госаппарате, в НКВД, прессе и культурных институтах вдруг оказалось очень много евреев. Видимо, что-то спровоцировало резкий рост доли евреев в очень короткий промежуток времени. «В 1930-е годы такое фактическое неравенство стало восприниматься как ненормальное положение» (с. 299). Кем восприниматься? Загадка. Ни на какие источники авторы не указывают. Разве что на Гитлера, который, придя к власти, стал использовать это «неравенство» для антисоветской пропаганды, утверждая, что «еврейская большевистская власть угнетает народы в СССР».

И власти пришлось исправлять положение. Так и написано: «Власть была вынуждена с этим считаться» (с. 299). «Поначалу ее действия носили чисто декларативный характер». Ну, Сталин позвонил Мехлису, в то время

главреду «Правды», и предложил дать русские псевдонимы еврейским журналистам, а еще сказал Молотову: «Убери из наркомата евреев». «Слава богу, что сказал! — говорил впоследствии Молотов. — Дело в том, что евреи составляли там абсолютное большинство в руководстве и среди послов. Это, конечно, неправильно» (с. 299). «Лидеры СССР, — пишут далее авторы учебника, — открыто демонстрировали готовность устранить «неправильности» (с. 299).

Меня, кстати, восхищают эти кавычки. Очень удобная вещь — агрессор в кавычках — то ли действительно агрессор, то ли так, видимость одна. Или вот «неправильность»... Страховка своеобразная — если что, можно сослаться на кавычки или — наоборот — раскавычить.

Естественно, начались чистки. «В определенных кругах эти действия воспринимались как проявления политики государственного антисемитизма». Что за «определенные круги», неясно...

Н.Соколов. Наверное, это евреи вообще.

А.Голубовский. Наверное. Но дальше происходит победа «исторического реализма» над всеми двусмысленностями, кавычками и прочим. И обеспечена она статистическим анализом: «Среди заключенных русские и белорусы были представлены в 1,1 раза больше своего удельного веса в населении страны, а меньше — в 1,2 раза украинцы и в 1,4 — евреи. При политике государственного антисемитизма эти соотношения были бы, очевидно, иными» (с. 299). Интересно, с какой доли репрессированных евреев начинается государственный антисемитизм?

Впрочем, внимание к этому сюжету неудивительно. Ведь в методологическом введении прямо сказано: «В Советском Союзе из семидесяти лет его истории значительная часть приходится на годы правления, когда лидерами страны были лица нерусской национальности. История национальной политики большевиков с первых лет советской власти была историей постоянного преодоления возникающих в многонациональном государстве трудностей усилиями прежде всего русского народа» (с. 12).

Н.Соколов. Слушай, нет сил, там еще много всего — например, про культурную революцию, вообще про литературу, искусство.

А.Голубовский. Да, еще про науку, экономику, успехи, достижения, ошибки и заблуждения, Великую Отечественную войну (а не про участие СССР во второй мировой), про оттепель, «развитой социализм» и перестройку и про то, как жизнь налаживается после избирательной компании 2007—2008 годов, приведшей «к формированию новой для современной России конфигурации власти» (с. 802). Но все эти главы изготовлены по лекалам, которые мы уже описали. И других, судя по всему, в исследовательском и методическом арсенале авторов нет, поскольку они «стремились следовать ориентирам в историческом образовании, культивируемым в МГУ: «профессионализм, воспитание гражданственности и патриотизма через объективный неконъюнктурный анализ событий и фактов, на основе общегуманитарной культуры и междисциплинарности» (с. 16).

Н.Соколов. Интересно, а откуда взялось это определение «ориентиров»?

А.Голубовский. Неизвестно. Ссылка на источник отсутствует.

Р А З Б О Р Ы

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ
Режиссер-постановщик Андрей ТАРКОВСКИЙ
Авторы сценария: Владимир БОГОМОЛОВ, Михаил ПАПАВА
ИВАНОВО ДЕТСТВО
ПРОИЗВОДСТВО КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ»
Первое творческое объединение

ОЛЕГ КОВАЛОВ

Сатурн, пожирающий детей

«Ну, отвечай, откуда ты?..» — «С того берега».

Из фильма Андрея Тарковского «Иваново детство»

В начале 60-х, когда между СССР и маоистами прошла первая трещина, у нас уличающе цитировались их разгромные высказывания по поводу советских фильмов о войне, снятых в годы оттепели, — они, мол, являются порождением самого отчаянного буржуазного пацифизма, злостно утверждающего, что войны, даже самые освободительные, разрушают личное счастье и несут народам неисчислимые бедствия. Советская пресса, разумеется, давала отпор этим инсинуациям: никакого, мол, пацифизма в наших фильмах нет и в помине, один высокий патриотизм, — но это звучало довольно голословно и... приводило к мысли, что догматики раскричались не на пустом месте.

«Образ врага — залог победы», — сказано в блестящем документальном фильме «Цветы времен оккупации» (2001) Владимира Дмитриева и Игоря Григорьева. Но, действительно, не проходит ощущение, что в оттепельных фильмах о войне вообще нет не только образа врага, но и самой темы сражающегося противника. В фильме «Летят журавли» говорится ли хоть раз, что Борис отправляется воевать с нацистской Германией? Нет, он, совсем как рыцарь из древней баллады, просто «уходит на войну». Ясно, что режиссерам «рекомендовалось» не слишком нервировать «товарищей из ГДР» темой былого военного противостояния, но не до такой же степени, что и вполне вменяемый иностранец не сразу бы и ответил, с какой, собственно, страной воевали те замечательные советские люди, страдания которых так проникновенно изображались на экране.

Кажется, что им противостоит не та или иная держава, а слепая, давящая, предельно безличная и «безлицая» сила. Вражеский танк с неумолимостью робота преследует в бескрайнем поле Алешу Скворцова, героя «Баллады о солдате». Колонна танков преграждает путь Веронике, спешащей проститься с уходящим на фронт Борисом, — восхищение виртуознозной работой великого оператора Сергея Урусевского мешало осознать прямое и не слишком «патриотичное» содержание кадра — танки, играющие столь роковую роль в этой ленте, вообще-то... советские. Но для общего смысла ленты и того почти плакатного контраста трепетной фигурки и неостановимой стальной лавины военной техники — не слишком важно, крестами или звездами маркированы эти бронированные чудовища.

Фильм «Если завтра война» (1938) Ефима Дзигана проводы на фронт рисовал как всенародный праздник: на войну здесь отправляются с цветами и песнями, в национальных костюмах народов СССР — радостное население, в зависимости от регионов проживания, то самозабвенно стучит в бубны, то наяривает на аккордеонах зажигательные марши братьев Покрасс. «Чтоб сразу в огонь», — директивно требует доброволец. «Куда ж тебе, дедушка, на войну?» «А ты спроси у Деникина: он мою руку по-о-омнит...» — лукаво подмигивает дедуля. «Я могу патроны подносить... Разведчиком буду...» — ноет

«Иваново детство», режиссер Андрей Тарковский

мальчишка на призывном пункте. «Записывай всю мою бригаду!.. — подскакивает к столу сияющая активистка. — Девчата, записывайтесь!..» «У тебя же сын...» — робко заикается кто-то за кадром. Красавица с гордым профилем обжигает несознательного гражданина гневным взглядом: «За сына не беспокойся! Сиротой не будет! Большевиком вырастет!..»

Проводы в фильме «Летят журавли» снимались словно в полемике с этими духоподъемными картинами — ощущение общей обреченности, переданное неведомым образом, словно витало здесь над колоннами будущих солдат, проходящими по тенистой московской улице. В тот миг, когда взрыдали первые такты «Прощания славянки» и лицо Вероники, судорожно сжавшей прутья решетки, сразу помертвело, родилось полное ощущение, что эти люди шагают под боевые оркестры прямо в небытие.

Не случаен в этих лентах и тот повторяющийся почти мистический мотив, когда смертоносные пули посылаются как бы «из ниоткуда», из неких неведомых пространств — и неизвестно даже, какой, собственно, воюющей стороне принадлежат. От чьей пули погибает Борис в фильме «Летят журавли»? Ведь в рощице, куда он прибрел, спасая раненого товарища, не видно никакого противника. Не притаился же враг за чахлым кустиком, чтобы выстрелить ему в спину? А когда прямо за рулем погибает от чьей-то пули, пробившей ветровое стекло, шофер Паша Рукавицын в фильме «Мир входящему» (1961) Александра Алова и Владимира Наумова — случайно ли летит здесь над петляющими в мутной ночи дорогами отчаянный возглас: «Кто стрелял?..» Загадочно звучит и рассказ о шальной пуле, сразившей Катасоныча, героя фильма «Иваново детство» (1962): выстрела в него вообще никто не услышал.

Война в лентах оттепели выглядела непознаваемым бедствием, вроде фатума или наваждения — в ее онтологическую сущность никто из авторов вроде бы особенно не вглядывался. За одним исключением.

Фильм Андрея Тарковского «Иваново детство» остался у нас каким-то не прочитанным. С одной стороны, после такой «охранной грамоты», как «Золотой лев», полученный им в Венеции, казенным идеологам удобнее было рапортовать об очередной победе советского киноискусства, чем доискиваться до смысловых слоев этой странной, вызывающе «неправильной» ленты. Но было ощущение, что и самые либеральные критики, писавшие о ней, чего-то не договаривали.

На «Мосфильме», вероятно, думали, что фильм о маленьком разведчике Иване, потерявшем на войне близких и пригретом воинским коллективом, бу-

«Иваново детство»

дет очередной — в меру сентиментальной, в меру пропагандистской — вариацией на тему «сын полка». Тарковский, из тактических соображений ничуть не оспаривая этих ожиданий, взялся за съемки лишь тогда, когда внес вроде бы не слишком принципиальное изменение в изначальную драматургическую конструкцию фильма — военное действие должны были прерывать сны Ивана с их образами счастья, покоя, природной гармонии и захватывающих полетов над прекрасной землей.

На дворе была социальная оттепель, истерическая пропаганда милитаризма, казалось, ушла в прошлое, и с авторским решением легко согласились: оно, обещая простенькое плакатное противопоставление мрачной войны и прекрасного «мира во всем мире», внешне вполне отвечало новому курсу партии на разрядку и мирное сосуществование.

Однако мудрая Майя Туровская, посмотрев фильм, ощутила: что-то с этими снами здесь «не то», и в большой статье «Мир, расколотый надвое» (1962) явно заговаривала свое смятение. Она писала, что идиллические образы снов Ивана вызваны самой эстетической природой фильма: мир идеала рождается здесь как бы в отпор и в противовес мраку военной реальности и существует наперекор ее кошмарам. Выходило, что изображенные на экране сны Ивана призваны внести хотя бы иллюзорную гармонию в ту картину мира, которая без них предстанет совсем уж дисгармоничной и катастрофичной.

Сама Туровская с удивлением признавалась, что Тарковскому не слишком нравилась эта совсем не догматичная, а вполне эмоциональная и доказательная статья — и, в общем, понятно, почему. Сведение целостного организма фильма исключительно к поэтической образности с ее символами и метафорами была бессознательной попыткой смягчить его острые смыслы смещением содержательных слоев авторского послания в план привычной художественной условности. Тарковского всегда раздражали рассуждения

о его кинематографе как о «поэтическом» и «метафорическом» — выходило какое-то искусство иносказаний, тогда как все, выражаемое им на экране, являлось для него именно той несомненной реальностью, точнее — сверхреальностью, к буквальному изображению которой стремились сюрреалисты. Здесь в точку попал другой зритель.

Мировые успехи кино оттепели машина советской пропаганды приписывала исключительно своей неустанной деятельности и неуклонной верности художников «самому передовому методу». С иными течениями современной культуры советские ленты просто не соотносили — поэтому, скажем, и не пришлась ко двору статья Жан-Поля Сартра в газете «Унита» от 9.10.1963, где он восхищался неким самобытным «социалистическим сюрреализмом»[1] Тарковского.

«Иваново детство» с его невротичными ритмами и почти тираническим напором изображения, пронизанного графичными контрастами угольной черноты и слепящего света вроде бы легче подверстывалось к экспрессионизму, но Сартр имел в виду не внешние черты сюрреалистической образности, а саму основу метода освоения явлений, который декларировали сюрреалисты.

«Постфрейдовская» культура часто изображала подсознание исключительно как резервуар темных страстей, подавленных желаний и атавистических инстинктов, нуждающихся в обуздании разумными началами «нормального» мира. В «Ивановом детстве» эта схема парадоксальным образом перевернута: реальный мир здесь изначально темен, безумен и дисгармоничен, а вытесненным в подсознание, подавленным, тщательно схороненным на самом донышке генной памяти и почти постыдным желанием, выглядящим, как тайное извращение, является тяготение несчастного ребенка к гармонии, свету, миру и добру. Возможно, именно этим концептуальным поворотом фильм Тарковского столь оглушил западного зрителя, с легкой руки, скажем, Хичкока привыкшего воспринимать подсознание как отстойник для всего самого низменного, атавистического и разрушительного.

Пока отечественные критики бродили вокруг да около маленького Ивана, на все лады твердя про «детство, опаленное войной», Сартр ухватил смысловое ядро этого образа и всей ленты. К чеканным выводам левого интеллектуала не осмелился бы подойти и самый либеральный советский критик. Как, в самом деле, выговорить такое: «...На войне все солдаты безумны; этот ребенок-чудовище является объективным свидетельством их безумия, потому что он самый безумный из них»[2]. Дело было даже не в цензуре, а в том, что в СССР 60-х многим самым замечательным и свободомыслящим людям мысли об абсурдности бытия и тем более — о «безумии» советских солдат, защищавших Родину, казались верхом абсурда и прямым кощунством.

Потому как не подавить в себе соображения, очевиднейшие для непредвзятого взгляда Сартра: «В гуще людей мирных, которые согласны умереть ради мира и ради него ведут войну, этот воинствующий и безумный ребенок ведет войну ради войны. Только для этого он и живет среди солдат, которые его любят, в невыносимом одиночестве»[3]. И вообще — как признать, что маленький разведчик Иван устремлен даже не к победе над врагом, а... «к самоубийству»?[4] Что имеет в виду Сартр? Ведь сам фильм вроде бы не подтверждает столь жуткое предположение.

В одном монтажном переходе «пацифизм» фильма сказывается самым наглядным образом, как в немом кино: панорама по березовой роще обрывается кадрами блиндажа, срубленного из стволов тех же березок, — у войны свои планы по утилизации той рощицы, где лейтенант Холин будет ухаживать

---

[1] Сартр Жан-Поль. По поводу «Иванова детства». — Цит. по: «Мир и фильмы Андрея Тарковского». Размышления, исследования, воспоминания, письма. М., 1991, с. 14.
[2] Там же, с. 13.
[3] Там же, с. 14—15.
[4] Там же, с. 13.

«Иваново детство»

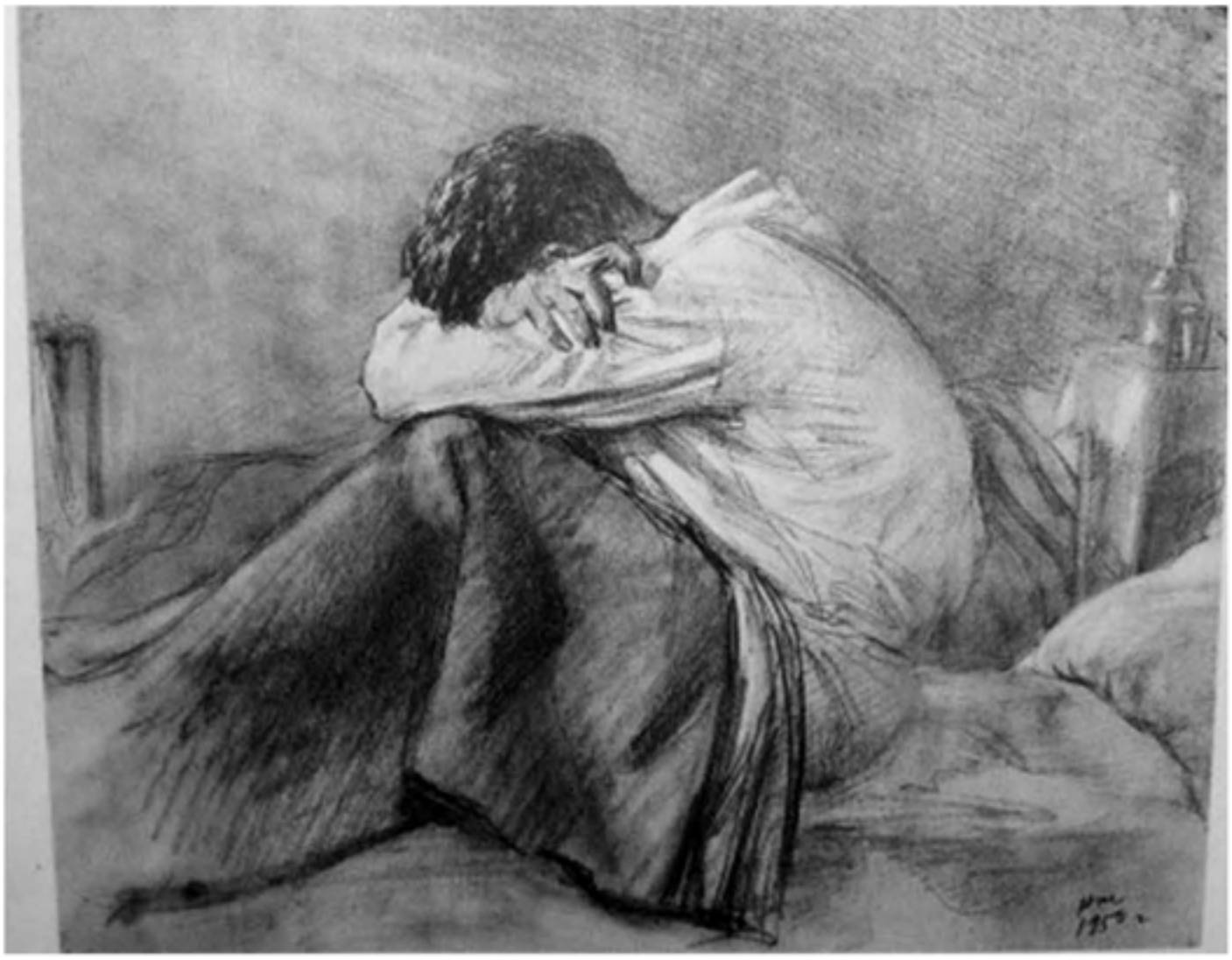
за медсестрой Машей. В ленте много условных решений, вызванных исключительно образной логикой: из берез, конечно, блиндажей не делали, но как иначе выразить то, о чем пел Высоцкий: «порубили все дубы на гробы»?.. Однако огромный эпизод ночной переправы на берег, занятый противником, именно фронтовиков, пристрастных к правде изображения их опыта, поразил тем, что физиологически точно передавал ощущение само́й субстанции войны.

Страшная подтопленная роща с мутной и нечистой, какой-то мертвой водой, из которой вздымаются к небу черные, словно обугленные, обломки таких же мертвых деревьев, выглядит здесь как зона небытия, к тому же обнесенная колючей проволокой. Само это гиблое место яснее ясного говорит, что мальчик, который уходит отсюда вдаль, разгребая ногами смыкающуюся за ним ряску, уже не вернется назад, в мир живых. Ведь река, по которой только что плыла ладья с нашими героями, — это Стикс, и не на некое «задание», а именно туда, «на другую сторону», в царство мертвых отправляют взрослые маленького Ивана.

Не раз возникает в фильме жуткая картина — на том берегу двое солдат сидят, словно отдыхая на пригорочке, в каких-то неестественных позах — босые и простоволосые, один в тельняшке, другой в гимнастерке, не сразу и замечаешь удавки на шеях, тянущиеся к ветке низкорослого, словно обрубленного дерева. На груди одного из них — фанерка с садистическим приглашением «Добро пожаловат!», выведенным без мягкого знака, и оттого кажется, что — на каком-то нечеловеческом языке. Ничего себе — детское кино про мальчика-партизана, которое неизменно «крутили» на утренниках!

Солдаты, замученные нацистами, сидят здесь словно на границе миров — и даже странно, что этим фигурам, с основания мира охраняющим вход в Аид, даны самые «человеческие» фамилии, которые так и хочется заключить в кавычки: Ляхов и Мороз. И поразительна та интимная теплота, с которой Иван, уходящий на задание, говорит об этих казненных, словно уже ощущая себя в явном родстве именно с ними, а не с миром живых.

Подобный метафизический образ войны в советской культуре возник, как ни странно, задолго до появления фильма Тарковского и там, где ему вроде бы и быть не положено, — в классическом произведении социалистического реализма. В 1946 году была написана «Повесть о настоящем человеке» Бориса Полевого — о военном летчике, оставшемся без ног и вернувшемся в строй. Описания его блужданий в зимнем лесу резко выбиваются из всего повествования и вовсе не кажутся фальшивыми.



Н.Жуков. Иллюстрация к книге Б.Полевого «Повесть о настоящем человеке», 1950

Трудно описать физические страдания так, чтобы читатель не захлопнул книгу, но главы «Повести...», рисующие, как раненый Алексей продирается к своим сквозь обледенелый лес, наглядны, ненатужны и попросту увлекательны. Мерно сменяются стылые рассветы, предвещающие новый день с его новыми муками, и нужно по капле собирать тающие силы, чтобы выкарабкаться из тягостного кошмара. В главах этих есть атмосфера, телесность, физиология, а острые натуралистические детали, вкрапленные в рассказ — вроде жилистого и сизого, пахнущего псиной мяса ежа, которого закалывает и ест Алексей, или неопрятной шерсти, сосульками свисающей с поджарого зада голодного, вонючего и жалкого медведя, смрадно дышащего ему в лицо, — задают повествованию особую достоверность.

За этим «протоколом страданий» и тяжелой физиологией пульсирует и образный план, переводящий рассказ в бытийное измерение. Таков уже зачин «Повести...» — лось выходит из чащи и, раздувая «замшевые ноздри», с удивлением осматривает трупы солдат, оставшиеся в снегу после отгрохотавшего боя. Тема войны заявлена остраненно — через удивленно моргающие глаза мирного животного, не могущего взять в толк, отчего это неумный и неуемный «венец природы» заявился в заповедное царство, чтобы предаться своему любимому занятию — самоистреблению. Вековечный лес словно осквернен войной, кажущейся здесь диким безумием. Не зря в советской школе «проходили» Льва Толстого — манера его письма, которой предпочитали следовать классики социалистического реализма, словно ненароком тянула за собой на страницы их прозы и отблески его пацифистских воззрений.

Картины первых глав «Повести...» близки не только рассказу Джека Лондона, где герой мужественно прорывается из ледяной пустыни к спасению, но образам совсем другого американского автора — Амброза Бирса (1842—1914). На гражданской войне Севера и Юга, описанной в его рассказах, за храбреца могут принять отчаянного труса, а истинного героя — расстрелять по ошибке или на всякий случай, как дезертира или вражеского лазутчика. В кровавой клоаке этой не разглядеть и идеалы, за которые сражаются армии. Героические деяния оказываются здесь мифом и блефом, все воюющие стороны — заранее проигравшими, все персонажи — жертвами, а целью войны является сама война.

Словно сама война очертила эти призрачные пространства, где запросто разгуливают, встречаются друг с другом и как бы «довоевывают» живые и мертвые или одни мертвые — меж ними здесь нет особой разницы. Сквозной мотив Бирса — призрачные армии или армии призраков, в жутком безмолвии проходящие дорогами и лесами, где шли сражения. Они вечно в боевом строю и даже за роковой чертой словно не могут угомониться, ведя нескончаемые бои с такими же тенями. На создание этих образов явно повлияла новинка тех лет — кинематограф, являющий движение бесплотных, бесцветных и беззвучных теней.

Как ни странно, сходные образы возникают и в «Повести...». В лесу, где шли бои, Алексей то и дело натыкается на группы окоченевших трупов, застывших в позах, в которых их застигла гибель. Он оказывается то ли в чудовищной кунсткамере, то ли в некоем «зачарованном сне»: кажется, что воины замерли на время — пропоет петух или пригреет солнце, и они продолжат свое ожесточенное и нескончаемое сражение.

Из этого «царства мертвых» Алексей продирается в мир живых. Но позывными являются для него далекие звуки все тех же сражений: «Канонада притягивала, бодрила, настойчиво звала его, и он ответил на этот зов»[5]. Жуткие картины «войны мертвецов», обступившие Алексея в лесу, словно продолжены похожими сражениями «за горизонтом», и «мир живых» странно напоминает здесь «мир мертвых». Образы «Повести...», наглядно изображающие воплощенное пространство подвига как бескрайнее царство смерти, кажутся иллюстрацией к остроумному тезису националиста Игоря Шафаревича о том, что патологическое влечение к смерти изначально присуще социализму.

Картины войны, описанные фронтовиками, часто, пусть и бессознательно, пронизаны теми же глубинными смыслами:

«Позже, весной, когда снег стаял, открылось все, что было внизу. У самой земли лежали убитые в летнем обмундировании — в гимнастерках и ботинках. Это были жертвы осенних боев 1941 года. На них рядами громоздились морские пехотинцы в бушлатах [...]. Выше — сибиряки в полушубках и валенках, шедшие в атаку в январе — феврале 1942-го. Еще выше — политбойцы в ватниках и тряпичных шапках (такие шапки давали в блокадном Ленинграде). На них — тела в шинелях, маскхалатах, с касками на головах и без них. Здесь смешались трупы солдат многих дивизий, атаковавших железнодорожное полотно в первые месяцы 1942 года»[6].

Оттого, вероятно, и «узнали» фронтовики свои давние ощущения в кадрах Тарковского — у каждого из них была на войне своя «переправа».

Ладья, скользящая по недвижным водам реки смерти, несет Ивана прямиком в подземный Аид — именно так изображена в «Ивановом детстве» поверженная нацистская Германия, в застенках которой находит мученический конец маленький разведчик. Это гулкое, мертвенное, бескрайнее и насквозь искусственное пространство, смесь казенной канцелярии, где громоздятся курганы из педантично оформленных дел смертников, с лабирин-

---

[5] Полевой Б. Повесть о настоящем человеке. Л., 1971, с.29.

[6] Никулин Н. Воспоминания о войне. СПб., 2007. Цит. по: «Новая газета», 11.03.2010, с. 7.

тами мрачных помещений для экзекуций, где с брусов свисают ряды проволочных петель и возвышается натуральная гильотина с косым ножом. Это пространство — воплощение не просто абсолютного небытия, а некоей антижизни, пожирающей все естественное и живое.

Эрих Фромм, исследуя феномен человеческой деструктивности, выводил ее из... некрофилии, понимаемой им более расширительно, чем сексуальное извращение: «Некрофилию в характерологическом смысле можно определить как *страстное влечение ко всему мертвому, больному, гнилостному, разлагающемуся; одновременно это страстное желание превратить все живое в неживое, страсть к разрушению ради разрушения; а также исключительный интерес ко всему чисто механическому (небиологическому). Плюс к тому это страсть к насильственному разрыву естественных биологических связей*». (Курсив мой. — *Э.Ф.*)»[7]

«Прямым проявлением речевой некрофилии является [...] употребление слов, связанных с разрушением или с экскрементами»[8], — утверждал он. «Сортирная» терминология у нас — фирменная слабость «сильных мира сего». Вот фронтовик описывает незабываемую встречу с «Маршалом Победы», который ехал на джипе, а его посмел обогнать затрапезный грузовик. Дрожащего шофера, доставлявшего снаряды на передовую, подтащили к Маршалу: «Избить, обоссать и бросить в канаву!»[9] — гаркнул великий полководец. Сказано на века.

В снах некрофилов, по мнению Фромма, образы нечистот могут соединяться с бессознательным стремлением к разрушительной агрессии. Вот особо гротескный пример такой «атаки на мир»: «У носителя сна есть такое ощущение, что силой своего поноса он может разрушить весь дом»[10].

Часто писали, что в фильме Тарковского война врывается даже в грезы Ивана, исполненные неземной красоты и покоя, и возвращает его из счастливого забытья к тяготам реальности. Но сны на экране не совсем такие. Это — именно те самые «страшные сны», где поначалу все до того хорошо и распрекрасно, что это уже вызывает безотчетную тревогу, — столь совершенная гармония не может тянуться так долго, и она взрывается здесь самым неожиданным и кошмарным образом, и просыпаешься в поту, и долго не унимается сердцебиение.

И отчего не предположить, что сны Ивана говорят не о светлых природных началах этого мальчика, а, напротив, органически вытекают из самой болезненной натуры этого невротичного, истерзанного, травмированного войной подростка, — словом, сам Иван с его фанатичной жаждой мести, разрушения и преследования в своих снах бессознательно взрывает все мосты к нормальной и идеальной жизни, разрушая эту недоступную ему гармонию?

«...Одним из самых действенных приемов вытеснения страха является агрессивность. Если человек находит силы из пассивного состояния страха перейти в нападение, тут же исчезает мучительное чувство страха», — пишет Фромм[11].

Война для Ивана — такое вот «средство от страха». В фильме Тарковского наглядно показано, что истинным истоком его подвигов является не высокий патриотизм, а животный страх, рожденный травмированным сознанием. Тщательно готовясь к своим диким и совсем не детским играм, Иван для начала запугивает себя, как может, — тушит свечу, чтобы в наступившей тьме его обступили тени замученных, взывающие к отмщению, и только потом, стиснув в ручонке остро заточенную финку, бросается на воображаемого врага. Иван сражается, чтобы атаковать свои страхи, с которыми ему непосильно остаться наедине.

---

[7] Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М., 1994, с. 285.
[8] Там же., с. 292.
[9] Никулин Н. Цит. изд.
[10] Фромм Э. Цит. изд., с.285.
[11] Там же, с. 173.

Как ни кощунственно это звучит, но война не просто травмировала маленького Ивана — она стала для него наркотиком, источником опьяняющего наслаждения. Этот невротичный, одержимый мальчик без нее словно уже и жить не может, он — «подключен» к войне и находится в постоянном перевозбуждении. Он, словно укушенный вампиром, инфицирован войной. Рисуя подобное детище той деструктивной и бесчеловечной социальной реальности, которую обыденное сознание считает вполне «нормальной», лента Тарковского выносит ей беспощадный приговор.

Из всей концепции фильма само собой вытекает, что мир сам по себе ничуть не добр, как утверждают благодушные идеологи упрощенного утешительского гуманизма, а, напротив, изначально заряжен тем разрушительным безумием, конец которому не может положить даже формальное завершение мировой войны. Оттого «Иваново детство» кажется единственной советской картиной, где изображение победного мая 1945 года не только не вызывает радостного воодушевления или очистительного катарсиса — мол, жертвы, принесенные советским народом, сколь бы они ни были тяжелы, были не напрасны, — но рождает ощущение двусмысленности и оставляет тяжесть в душе. Внутренние смыслы фильма сами собой подводят к той социально кощунственной мысли, что жертвы, принесенные на алтарь Победы, являются не искуплением мирового зла, а лишь новым приумноженным злом изначально неправедно устроенного мира. Не случайно разрушенная церковь в «Ивановом детстве» приспособлена под воинский штаб — есть в этом что-то богопротивное, богооставленное.

Известно разделение на «кино насилия» и «кино жестокости». На первый взгляд это одно и то же, однако в «кино насилия», преимущественно американском, этому самому «насилию» подвергается тело, а в «кино жестокости» сама эта «жестокость» выражается в трезвом, лишенном успокоительных иллюзий признании того, что личность фатально пребывает в жесточайшем противостоянии не столько с социумом или духовной средой, сколько с основами мироустройства, а одинокая душа ее исходит муками сиротства и стынет на ледяных ветрах пустой и бездонной Вечности. Это кинематограф в основном европейский, пронизанный воззрениями экзистенциализма.

Мотивы «фильма о войне», которому, казалось, естественно быть законной составной «кино насилия», Тарковский перевел в регистр «кино жестокости». Именно так и трактует его ленту Сартр: «Среди радостного ликования народа, который дорого заплатил за право продолжать строительство социализма, есть — наряду со многими другими — и эта черная дыра, непоправимый урон: смерть ребенка в ненависти и отчаянии. Ничто, даже будущий коммунизм, не сможет это окупить. Ничто»[12].

Многие ли советские критики смогли бы поставить столь беспощадную точку даже не в статьях — в личных раздумьях о фильме Тарковского? Ведь трудно не то что написать, а признать такое в годы, когда обожали «лучик надежды», иррациональным образом возникавший в финале, казалось бы, самой беспросветной картины.

«Над темным портом взлетели первые ракеты официального увеселения», — так начинает описывать праздник победы над смертоносной Чумой солдат Сопротивления Альбер Камю. И завершает, явно сливаясь с ощущениями своего героя: «...Вслушиваясь в радостные крики, идущие из центра города, Риэ вспомнил, что любая радость находится под угрозой. Ибо он знал то, чего не видела ликующая толпа и о чем можно прочесть в книжках, — что микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, что он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или в стопке белья, что он терпеливо ждет своего часа в спальне, в подвале, в чемодане, в носовых платках и в бумагах и что, возможно, придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города».

---

[12] Сартр Жан-Поль. Цит. изд., с. 15.

ГЕННАДИЙ ДАДАМЯН

Верховный шаман

ПЕРЕСОТВОРЕНИЕ СОВЕТСКОГО СОЗНАНИЯ

Еще средневековые схоласты различали понятия «субстанция» — сущность явления и «акциденция» — второстепенное, незначимое. Как только ни пытались объяснить феномен сталинизма, но всегда что-то важное, чувственное, почти неосознаваемое ускользало. Исследователи ведь, как правило, обсуждают философию, политику, личность Сталина, его мышление, действия, даже речь. При этом харизматический образ Иосифа Виссарионовича в мифологическом пространстве народа впечатывается в готовую схему рационального мышления. Теряется нечто принципиальное в идеологии сталинизма, некий искусно сконструированный дьявольский элемент, который нуждается если не в объяснении, то хотя бы в фиксации.

В осмыслении этого непростого феномена мы не должны поддаваться соблазну простых, правдоподобных объяснений. Это тот самый случай, о котором по другому поводу, но методологически очень точно сказал Михаил Булгаков: «Требовалось обыкновенное объяснение явлений необыкновенных».

Всем, кому сегодня менее пятидесяти лет, трудно представить себе, в каком психологическом и символическом климате жила страна, как чувствовали себя советские люди до 1956 года.

Одно из моих первых школьных воспоминаний послевоенного детства: нас, детишек, выстраивают на торжественную линейку, какой-то малыш выходит вперед и громко, с чувством читает стихи:

Я аленький цветочек,
я юный пионер.
Я Сталина сыночек,
ребятам всем пример.

Не только дети, вся страна знала, что у нее есть заботливый Отец. Им был Сталин. Казахский акын Джамбул пел: «Тобой все народы согреты, поверь. О родины солнце, Джамбула отец, Мой Сталин, поэт, всей планеты, поверь».

Конечно же, идея отца возникает не в прямом, а в священном, сакральном смысле.

Безусловно, это не может отсылать нас к христианству. Это и не ислам, не иудаизм, не синтоизм, не буддизм... Тогда — что? Учитывая эффективность этой духовной практики, не может быть, чтобы она не имела аналогов в истории человечества. Нужно искать ту концепцию, которая объяснит максимум известных фактов.

Любая системная революция, а Октябрьская притязала именно на этот статус, переворачивает все пласты жизни, перетасовывает социальные группы и одновременно переворачивает пласты общественного сознания — без этого у нее просто нет шансов на победу.

Культурный слой общества в России до Октября 1917 года был, по утверждению Горького, очень тонким. После переворота (по разным причинам — часть интеллигенции эмигрировала, часть — погибла, часть оказалась одурманенной идеалами революции, какая-то часть затаилась) на смену элитам в традиционном их понимании пришли другие, не очень продвинутые социальные группы, в мировосприятии которых преобладали еще первичные, древние пласты психики — те, которые французский исследователь К.Леви-Брюль охарактеризовал как «пралогическое», мифологическое сознание.

Приняв это допущение, мы можем найти в истории человечества религиозную систему, элементы которой, на мой взгляд, просматриваются в сталинизме. Это шаманизм.

Для доказательства начнем с анализа простых, второстепенных признаков, которые образуют систему воззрений шаманистского общества, чтобы затем перейти к сущностным.

В 1924 году умирает Ленин. 26 января Сталин выступает на съезде Советов с речью, которая называется «По поводу смерти Ленина». Старшее поколение помнит цитаты из нее — их заставляли заучивать наизусть. С точки зрения ораторского искусства эта речь — маленький шедевр, видно, семинаристская юность будущего тирана не прошла для него даром. Главное в ней — идея завещания: «Уходя от нас, товарищ Ленин завещал нам хранить, как зеницу ока...», которая рефреном проходит через всю речь и все время бьет в одну и ту же точку.

До 1953 года эта речь не называлась иначе, как «Клятва Сталина». Казалось бы — почему вдруг, у нее есть название, под которым она опубликована в 8-м томе его Собрания сочинений. Ан нет, клятва и только клятва. И это — правильно, ведь новый демиург, приступая к исполнению своей роли, дает на специальной церемонии посвящения именно клятву. Без этого он — не шаман.

В связи с этим Сталин отрекся и от своего настоящего имени. У авиаконструктора Яковлева в книге «Цель жизни» есть замечательная сцена, как он впервые присутствует на заседании, кажется, Совета министров, которое ведет Сталин. Будучи не в курсе кремлевского этикета, он обращается к председательствующему уважительно, по имени-отчеству — «Иосиф Виссарионович». Но когда он назвал его так, Сталин метнул на него такой взгляд, что он раз и навсегда понял — обращаться к нему надо так, как и все остальные: «товарищ Сталин» и никак иначе. В полном соответствии с действующим культом «великий кормчий» не имел права называться тем именем, которым его нарекли при рождении.

Он прекрасно понимал значение своего табуированного имени. Рассказывают, что кинорежиссер М.Чиаурели попросил разрешения приехать с артистом М.Геловани, исполнителем роли Сталина, к вождю на ближнюю дачу — посмотреть, как он ведет себя в жизни, чтобы правдоподобно воспроизвести его образ на экране.

Сталин согласие дал, они пробыли несколько часов, а вечером заторопились уезжать. Сталин сказал, зачем, мол, время ужина, посидим, как грузины, вместе. Сели за стол, хозяин по обыкновению разлил вино и спросил у гостей: «Ну как? Сумеете показать меня на экране?» «Да, товарищ Сталин, — заверил его М.Чиаурели, — теперь сможем». «Дураки, дураки, — сказал Сталин. — Что вы видели? Вы видели, как ведет себя Иосиф Виссарионович, а вы должны показать народу, — он выдержал паузу и со значением закончил, — как ведет себя товарищ Сталин». Эту дистанцию он четко понимал, соблюдал и блистательно играл образ «великого Сталина». Вся страна — театр, и все, одновременно, зрители и участники этой игры — огромного, трагического советского хэппенинга. Никому не дано вырваться из его губительного действа, даже Сталину. Роль тут неотделима от него самого: это — вся его жизнь.

Когда А.Сурков в стихотворении пишет: «Это имя мы носим повсюду с собой», что ж, с трудом (имя — не вещь), но понять сказанное можно. А вот уже следующую строчку — невозможно: «С ним открыты все шири и дали». В каком сознании, кроме пралогического, имя способно открывать «шири и дали»? Даже у Мандельштама в вымученной оде Сталину (1937) проявляется такое мышление в строчке: «Глазами Сталина раздвинута гора». Поэт просил не уничтожать свои стихи о Сталине: «Двойное бытие — абсолютный факт нашей эпохи, и никто его не избежал».

Не только лично сам «товарищ Сталин», но и заводы, фабрики, шахты, колхозы, институты, танки, самолеты, пароходы, паровозы — все, что было

удостоено этого имени, было в стране лучшим из лучших. Накануне парада 1938 года комсомольский лидер А.В.Косарев срочно вызовет будущего знаменитого хореографа Игоря Моисеева и потребует, чтобы он делал программу прохождения по Красной площади Московского физкультурного института имени Сталина. Моисеев попытался отказаться — «много работы», но Косарев веско парировал: «Дело в том, что товарищ Сталин поинтересовался, почему Институт физкультуры его имени уже третий год не получает наград за свои выступления».

Как и любой шаман, он всегда носил обрядовую, эмблематичную одежду, которой не могло быть у непосвященного человека. Попробуем представить Сталина в обычном, гражданском костюме, в мягкой шляпе, галстуке и туфлях, без знаменитой трубки. Не получается, потому что им тщательно соблюдался строгий стилистический канон: он всегда являл себя народу в одной и той же одежде — френче военного покроя и сапогах. Он — солдат революции, всегда на посту. Страна может позволить себе роскошь расслабиться, но он, отец этой страны, — нет. И даже летом, в жару, где-нибудь на озере Рица, он всегда был одет в белый коломянковый костюм, который воспроизводил военизированный образ бдительного государственного мужа.

Есть в шаманизме интересное верование — считается, что человек заболевает, потому что в него вселяется злой дух. Чтобы вылечить больного, необходимо с ним, злым духом, бороться. При этом последний, решающий способ победить его — дать больному другое, новое имя. Это выглядит примерно так: если злой дух поселился, скажем, в Пете, то мы переименуем его в Мишу и будем обращаться к нему только по новому имени. Тогда злой дух покинет Петю, ставшего Мишей, — ему-то нужен именно Петя. По-своему гениальный лингвистический способ решения проблемы.

С 1926 года в стране во всех газетах — от центральных до районных — начинается вакханалия отречений от своих родных и, соответственно, смена имен и фамилий. Пик пришелся на 1932 год, когда в связи с высылкой Троцкого за рубеж все граждане, носители этой злосчастной фамилии, поменяли ее.

Ежегодно с завидным постоянством в советской прессе воспроизводилась одна и та же сцена: фашисты допрашивают Зою Космодемьянскую: «Где Сталин?» Партизанка гордо и с вызовом отвечает: «Сталин — в Кремле!» И так из года в год — фашисты: «Где Сталин?», Зоя: «Сталин — в Кремле!»

На этом эпизоде я каждый раз в недоумении спотыкался: уже начинается декабрь 41-го, где же еще мог быть Сталин? Зачем же фашисты ее спрашивают об этом, ведь ценность информации — нулевая? Но сила и мощь шамана действительна до тех пор, пока он находится на так называемой Мировой горе. Покинет он ее — потеряет свою мощь. А Мировая гора — это Кремль! Ведь не случайно Маяковский писал: «Всем известно, что земля начинается с Кремля». Все советские люди знали — и до, и во время, и после войны: Сталин — в Кремле. Письма, которые ему писали, шли по единственному адресу: «Москва, Кремль, товарищу Сталину».

Был тайный смысл в постоянной трансляции этого эпизода, но — для нас, не для немцев.

«Надо сделать так, чтобы пел весь народ», — утверждал руководитель «музыкально-хоровых массивов» из Ленинграда И.Немцев. При Сталине вся страна запела и пела вплоть до конца 50-х годов. Напомню, что в 60-е годы В.Соловьев-Седой удивится: «Раньше песню пели, а теперь — слушают». Отношение советского народа к песне было каким-то мистическим. Задумаемся — до войны вся страна распевает «Нам песня строить и жить помогает»... Почему? Где, когда, в какой стране возможно такое? И после войны в песне о Москве — черным по белому:

Эй, товарищ! Эй, прохожий!
С нами вместе песню пой!
Погляди — поет и пляшет
Вся Советская страна...

Люди поют — значит, они счастливы. Поют и тем самым приносят клятву верности Сталину. Казалось бы, «петь с утра до вечера» — чистой воды идиотизм, но это — рационалистическое европейское представление. Необходимый элемент шаманизма — коллективное песнопение молодых людей («дурдалга» — у бурятских шаманов). Такое поведение — «петь с утра до вечера» — есть явное свидетельство, что эти ребята — нашенские, советские люди, «с социальным оптимизмом»... Как камлание давало ощущение силы, так и воодушевленные коллективные песнопения демонстрировали силу и мощь страны.

К 50-летию Сталина вышел посвященный ему сборник, где была опубликована статья Д.Бедного «Штрихи». Рассуждая о сталинской характеристике Ленина, автор пишет: «Горы! Что может быть величественнее? Но еще выше гор — орел. Горный орел! Встретив величайшего из величайших людей, Сталин дал ему свое величайшее определение: горный орел. Этот образ — показатель безмерного сталинского восторга, художественно, повторяю, выдержанного». Трижды повторенное «величайший» звучит барабанно.

Но дальше идет замечательный текст: «Но как бывает почти со всяким художественным образом, он в немалой степени, — а в данном случае даже в исключительной степени, — характеризует больше самого творца, художника, нежели предмет, вызвавший художественный восторг. Такое явление вполне естественно и неизбежно. Мы имеем поэтому право, — я не знаю, почему бы Сталин должен был представить из этого закона исключение! — мы имеем право смотреть на сталинский портрет Ленина как на подсознательно исполненную самохарактеристику». Умри, Денис, лучше не напишешь!

Все песни, посвященные Сталину, оперируют этим тотемом: «Один сокол — Ленин, другой сокол — Сталин». Или: «Взмыл орлом от гор высоких сизокрылый великан... « Или: «Получил от гор в наследство красоту орлиных крыл», — пела Зара Долуханова.

В каждой из тысяч песен, сложенных о Сталине, обязательно присутствует образ орла или сокола. Известно, что «качества шамана зависят от того, каким животным представлена его душа. Самые могущественные шаманы — те, у которых мать-Зверь имеет вид [...] орла». Орел — выше всех, над всеми, его зрению открыто все, даже ядовитая нечисть, которая прячется в траве: змеи, гадюки, скорпионы, пауки, тарантулы, жабы.

Благодать этого тотема переходила на то, что им лично избрано. Элитой Красной Армии была авиация, а летчики именовались не иначе, как «сталинские соколы», эскадрильи которых на воздушном празднике в Тушине вел в небе его сын Василий.

Не случайно авиаторам, спасшим челюскинцев из ледового плена, Сталин вручает высшую награду страны — Золотую медаль героя. На первый взгляд это нелогично — истинными героями были полярники, выжившие и победившие в экстремальных, нечеловеческих условиях. Казалось бы, сперва — им, затем — летчикам... Но Сталин все делает вопреки формальной логике: первые герои, лучшие из лучших — летчики. И вся страна в предвоенные годы взахлеб поет песни об авиации, самолетах и бесстрашных пилотах. Можно предположить, что в преддверии будущей войны в технически отсталой стране было очень важно утвердить в общественном сознании высокий статус летчика. Это обусловило мощный приток молодежи в авиацию. Но чтобы летать, нужно было выпускать самолеты, а для этого необходимо добывать сырье, выплавлять металл, обрабатывать его на станках.

В сталинизме всегда присутствовала идея борьбы белых и темных духов. Важно было оградить свой народ от вредного влияния темных духов, что и сделал Сталин. Уже в 1933 году владельцы радиоприемников должны были в обязательном порядке зарегистрировать их. Были введены «глушилки» — нельзя допустить, чтобы темные духи загнивающего капитализма совращали ведомый народ.

Одно из самых загадочных проявлений сталинистской идеологии — торжественное, на сцене Большого театра, празднование юбилейных дат со дня смерти кого-нибудь из «великих» — Ленина, Кирова, Орджоникидзе, даже Пушкина. В годовщину смерти значимого человека всю общность большой семьи собирать на его могиле — считается, что именно в этот день можно пообщаться с духом умершего. Казалось бы, более логично отмечать их дни рождения, радоваться, что они когда-то родились. Потом Хрущев отменит эти всесоюзные траурные тризны, но ведь они были.

Свой магический дар шаман получает по наследству. Всеми мыслимыми и немыслимыми способами (вплоть до мавзолея) Сталин утвердил в стране харизму Ленина, табуировал его имя, чтобы затем представить себя народу единственным и гениальным продолжателем его дела. Не дал фашистам, несмотря на колоссальные потери, взять Ленинград, потому что в народном сознании этот город носил священное имя: Ленин — горный орел — и есть его, Сталина, тотем. Чтобы завладеть хитростями и знаниями шамана, лишить его силы и даже жизни, надо убить этот тотем. И хотя за время трагической блокады Ленинграда погибло около полутора миллиона человек, шаман мог быть спокоен за свою жизнь. Позже он всюду сдваивал силуэты — Ленина и свой, сделав их в сознании людей нерасторжимыми.

Когда Эмиль Людвиг, желая, видимо, польстить Сталину, предложил ему образ «продолжателя дела Петра Великого», тот категорически и даже грубо отказался: «Ни в коем случае. [...] Данная параллель бессмысленна». И добавил: «Что касается меня, то я только ученик Ленина, и моя цель — быть достойным его учеником». Отдавая должное Петру как государственнику, он отвергал восхищение последним западной цивилизацией и ее достижениями. Зачем прорубать «окно в Европу», если можно построить свое царство на этой земле? В сознании советского народа уже не Петр I, а только Ленин был по-настоящему великим, Сталин — продолжатель (в шаманизме — наследник) дела Ленина, а это значит, что его *мана* — от Ленина.

Чем больше люди верят в силу шамана, его *ману*, тем более мощным и сильным в их восприятии он становится, тем легче ему удается обеспечивать своему народу хозяйственные, военные, дипломатические успехи.

Из учебников истории мы точно знали, что «десять сталинских ударов» определили весь ход второй мировой войны.

И эта же первобытная по своей природе вера давала советскому народу уверенность в растущем благосостоянии страны, в том, что он — автор планов нашего экономического роста — от первых пятилеток до «великих строек коммунизма».

Когда Мао Цзэдуну понадобилось убрать своих соратников, он натравил на них хунвэйбинов немудрящим артиллерийским приказом — «Огонь по штабам». Сталин в аналогичной ситуации поступил тоньше и умнее — он ввел понятие «беспартийный большевик». Это было его недвусмысленное послание urbi et orbi, которым он убивал сразу двух зайцев: пригрозил «ленинской гвардии», старым большевикам, что формальное членство в партии еще не гарантия истинного коммуниста, а всем беспартийным дал надежду на государственное признание их заслуг. В исторической памяти 37-й год остался черным годом еще и потому, что он вырубил когорту «верных ленинцев», которые не поняли, что священность с их неприкасаемой после Октября касты перешла на него одного.

Сталин сумел создать страну, в которой все мыслили одинаково, так, как нужно было ему. Андре Жид, посетив в 1936 году СССР, напишет: «Когда разговариваешь с одним русским — разговариваешь со всеми. [...] Всеобщее счастье достигается обезличиванием каждого. [...] Будьте как все, чтобы быть счастливыми».

Ленин не сумел создать такой системы. Он был фанатиком идеи, это бесспорно, но при всех особенностях российской ментальности у него было ев-

ропейское воспитание. А вот сын осетинского сапожника имел по-своему гениальное державное мышление. Можно предположить, что сама система вела его за собой, но это — лишь правдоподобное, хотя и недостаточное, на мой взгляд, объяснение. Думаю, что в глубинах его подсознания было что-то, что не поддается логическому анализу.

Интересно, что во всех советских уголовных кодексах всегда были наказания, связанные не только с действием, но и со словом — от агитации и пропаганды до анекдотов. Начиная с конца 20-х годов в стране начинается и быстро набирает силу процесс разрыва между означающим и означаемым. Слово приобретает самодостаточный мифологический характер. Здесь залог всей действовавшей в то время системы искусства.

Сталин знал цену Слову. Из семинаристской юности он вынес убеждение, что не силой, не многотысячным воинством Спаситель покорил мир, но словом и верой. Из лингвистической гипотезы Сепира-Уорфа следует, что мир человека таков, каков язык, которым он его описывает. Сталинское слово отражает манихейский мир, разделенный на свет и тьму. Без нюансов и оттенков. На одном, светлом, полюсе у него «единство», «единодушное одобрение», «монолит», «социалистическое строительство» и «быстрый, невиданный рост», на темной — «оппозиция», «фракция», «хвостизм», «левый (правый) уклон», «кулаки», «вредители», «перерожденцы», «кабальные концессии» и «медленное загнивание».

Он знает цену и политическим ярлыкам: «надо решительно ликвидировать эти ликвидаторские настроения», «мещанская узость и рутина, свойственные старым профессорам капиталистической школы, являются гирей на ногах науки». Может опорочить чуждую ему точку зрения, используя для этого прагматическое (эмоционально-оценочное) значение слова. Сколько раз он напоминал народу, что «мы не можем пойти в кабалу к западноевропейским капиталистам, не можем принять их кабальных условий», чтобы утвердить свой путь индустриализации.

Все его выступления — по содержанию, стилю и духу — похожи не на речи оратора, зажигающего толпу яркой, темпераментной речью, а скорее, на приказы фельдфебеля, ставящего задачу подчиненным. Чтобы последние по бестолковости ничего не перепутали, он говорит просто, четко, ясно, пользуясь иногда особым приемом: риторический вопрос, четкий ответ, автокомментарий ответа с обязательным — для понятности — усилением: «Ослабляется ли при этом диктатура пролетариата? Нисколько, ни в какой степени. Не ослабляется, а, наоборот, укрепляется». Или: «Возможно ли это? Да, возможно. И не только возможно, но и необходимо, и неизбежно».

Чем проще и грубее образ, тем доходчивее. Поэтому Троцкий у него Тит Титыч, «левый уклон есть тень правого уклона», у оппозиции «постоянные вихляния», она хочет «отдаться на милость капиталу», есть «выдвиженцы», а есть «задвиженцы». Грузинская улица научила его ценить грубоватый юмор и хлесткую фразу, способные срезать соперника. А к пословицам и поговоркам он питал особую слабость, правда, только к русским: «Кому пироги и пышки, а кому синяки и шишки», «Ни в городе Иван, ни в селе Селифан, ни богу свечка, ни черту кочерга», — с удовольствием выговаривал он с характерным грузинским акцентом.

Более образованные деятели партии могли иронизировать по поводу его примитивных ораторских приемов, но с точки зрения достижения своих целей он попадал в «десятку». Вся его лексика, архитектоника фразы, ее, если так можно выразиться, суггестивная мощь направлены поверх интеллектуалов. Сталин вербует своих сторонников в людской массе, идентичной ему по уровню мышления. Их — подавляющее большинство, и они видят в нем «своего». Это прочувствовал Лион Фейхтвангер, отметивший: «Сталин говорит громко и отчетливо, и каждый понимает его слова, каждый радуется им, его речи создают чувство близости между народом, который их слушает, и человеком, который их произносит».

«Где мало слов, там вес они имеют» (Шекспир). В земной ипостаси Спасителя и воспринимала его безбожно-атеистическая страна, во всяком случае, после Великой Отечественной войны. В народном сознании он был всеведущ и всемогущ. Он был верховным носителем нового откровения, творцом коммунистической эпохи — счастливого финала истории. Даже непреложные законы наследственности, казалось, были подвластны его воле. Именно поэтому Лысенко развивал «сталинскую биологию».

У байкальских шаманов есть выражение «ама алдаха», и означает оно нечаянно сказанное слово, противоречащее установленным верованиям. За это неминуемо рано или поздно должно наступить возмездие, от которого человек может избавиться, лишь совершив обряд жертвоприношения. В СССР для этого был придуман коллективный «обряд критики и самокритики».

Сталин не принимал неопределенности, непредсказуемости жизни, которая ассоциировалась у него с хаосом. Он ввел в стране централизованное планирование, чтобы россыпь нарисованных цифр воплотилась в жизнь в назначенный им срок. Он сам верил и заставлял всех других в стране верить в то, что он видел и говорил.

В середине октября 1941 года немцы подошли к Москве. У советского командования не было резервов, 16 октября в городе началась страшная паника, в канцеляриях жгли бумаги, по улицам стелился черный дым. Даже вышколенные, казалось бы, энкавэдэшники самовольно бросали посты и драпали куда глаза глядят... И вдруг по радио выступает Сталин и говорит, что «как никогда едины, сильны и монолитны народ и армия»... И на следующий день все именно так и было — никакой паники, едины и монолитны...

Всю свою жизнь Сталин боролся, число врагов постоянно росло. И мне кажется, что именно эта зороастрийская идея была в основе предложенной им концепции обострения классовой борьбы по мере строительства социализма.

А врагов, он знал, надо побеждать, потому что духи побежденных переходят по наследству к победителю-шаману, делая его сильнее и мудрее. И чем больше он побеждал-убивал, тем больше возвышался в сознании своего народа. Как вождь-воин, победивший Троцкого, Каменева, Зиновьева, Бухарина, Гитлера и всех своих врагов.

И не случайно в мифологическом сознании советского народа у Сталина было особое место и в солярном мифе. Все великие египетские династии древнего и среднего царства, все фараоны, римские кесари, императоры, короли, цари, падишахи и шахиншахи всех времен и народов пытались вывести или связать свои родословные с Солнцем или солнечным божеством, получить хоть толику благодати от этого светила. У Сталина же — наоборот. 1 января 1937 года «Правда» печатает частушку:

По иному светит нам
Солнце на земле —
Знать, оно у Сталина
Побыло в Кремле.

Впервые в истории человечества не властитель получает благодать или благословение от Солнца, но сам дает светилу дополнительную животворящую энергию! Тогда и пионеры имели право петь «И солнце песне мы научим».

Ведомому им народу особенно импонировала его личная скромность: он не был ни охочим до прекрасных гурий сластолюбцем, ни чревоугодником, ни коллекционером орденов и медалей; страна знала о его спартанском, даже аскетическом образе жизни.

У детей есть развитое воображение, но нет идеи ответственности. За них ее несут старшие, родители. Видимо, поэтому так естественно вписалась в созданную им систему идея Сталина-отца. Он знает все, он дает простые и ясные ответы на сложные вопросы жизни и способен всех рассудить по справедливости. Поэтому во всех письменных и устных текстах постоянным рефреном звучат мучительные раздумья общества: знает ли Сталин (Отец) о репрессиях?

Илья Эренбург: «Мы думали (вероятно, потому, что нам хотелось так думать), что Сталин не знает о бессмысленной расправе с коммунистами, с интеллигенцией».

Всеволод Мейерхольд: «От Сталина скрывают...»

Борис Пастернак: «Вот если бы кто-нибудь рассказал про все Сталину!»

Об этом же пишут в своих мемуарах маршалы Горбатов и Рокоссовский. Видимо, подсознательно была необходима мысль-утешение, что если он узнает, то вмешается и всех рассудит по справедливости.

В созданной системе была гениальная находка: отчуждение ответственности. Освобождение человека от личной ответственности за принятое решение. Ответственность или делегируется Сталину (партии, государству), или растворяется в коллективном «мы», в коллективной безответственности. При этом осуществлялось тотальное огосударствление всех видов общественной деятельности. При частной собственности человек сам строит свою жизнь, он отвечает за свою судьбу, за свои поступки — перед собой, другими, Богом. Для России эта практика умножалась на религиозное сознание, на догматы христианской веры. Чтобы сталинская система массового сознания работала бесперебойно и эффективно, надо было освободить общество от норм христианской этики, что и было достигнуто благодаря принципу революционной целесообразности, разгрому церкви и, главное, отчуждению человека от собственности.

15 мая 1932 года «отец народов» санкционирует декрет о «безбожной пятилетке», согласно которому к 1 мая 1937 года «имя бога должно быть забыто на всей территории СССР». Предполагалось в течение 1935—1936 годов закрыть в стране все церкви. Гнобили не только священнослужителей, но и верующих — их исключали из профсоюза, выгоняли с работы, предавали общественному остракизму.

Сталин дал соотечественникам, спроектировал и осуществил в массовом сознании общую идею — народа, построившего социализм «в одной отдельно взятой стране» и уже движущегося к финалу истории — коммунизму. Это была Моисеева идея избранного народа, только не Богом, а историей, творимой им самим — Сталиным.

Не случайно, что число ленинских портретов на демонстрациях всегда мало по сравнению с портретами Сталина. Дело не только в том, что идеологическая система сталинизма более адекватно воплощает суть советской цивилизации, но и в том, что она построена на мощной энергии внушения и самовнушения. Десятки миллионов искренне гордились этой системой жизни, боготворили Сталина. И... были счастливы. В их сознании только он со своей магической *маной* обеспечивал стране успехи в хозяйственной деятельности, победу в войне, изменение наследственности, покорение природы; только он был способен планировать «великие стройки коммунизма» и вести свою страну к «светлому будущему».

Есть один момент, который, перефразируя название знаменитого фильма, я бы определил как «скромное обаяние тоталитаризма». Практически все — и великие, и не очень — художники, которые жили и творили при Сталине, за редким исключением (как, например, Платонов) не устояли перед соблазном, искушением или обаянием тоталитаризма.

Мы не имеем права бросать в них камни. В 1937 году Георгий Адамович опубликует в Париже статью о причинах, по которым советская интеллигенция требует «беспощадной расправы с гадами», «врагами народа». Он закончил ее словами: «Вполне возможно, что мы (эмиграция. — *Г.Д.*), находись мы сейчас в Москве, — подписывали бы те же воззвания. Значит, тяжесть ложится на нас всех, и нельзя красоваться чистотой риз, пока не доказано, что чистыми они остались бы всегда, везде, при всех обстоятельствах».

К О М М Е Н Т А Р И И

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ

Штирлиц в шоколаде

Сделайте нам красиво!

Недавно я испытал когнитивный диссонанс. Включил Первый канал и увидел до деталей знакомую картинку, которую, однако, мозг отказывался признавать. Сделав некоторое мысленное усилие, я понял, что показывают «Веселых ребят» — но в цвете. На экране были сочные рекламные тона, как в туристическом каталоге: синее небо, зеленая трава, загорелые лица, белозубые улыбки. «А рядом с нами проплывает красавец белый теплоход». Черно-белую классику отечественной комедии раскрасили. Причем не где-то, а в Лос-Анджелесе: из самого Парижа суп, из самого Голливуда краски. Вместо обаяния эпохи вышел нэпманский кич, «не просто компьютерно, а гламурненько», как выразился Юрий Гладильщиков. Были «Веселые ребята», стали «Мажорные ребята». Как там, в «Бане» Маяковского? «Покажите нам красивых живчиков на красивых ландшафтах... Сделайте нам красиво!»

Нам делают красиво уже второй год. Сначала к празднику Победы 2009 года покрасили (или, как это называется на профессиональном жаргоне, «колоризовали») фильмы «В бой идут одни «старики» и «Семнадцать мгновений весны». Сделали, так сказать, подарок ветеранам, хотя, по совести, ветеранам устроили подставу (или подмену), а заигрывали совсем с другой публикой, с молодежью. Привлекали ее патриотизмом в палитре ТНТ.

Патриотизм получился сомнительный: одно дело пассионарно покрасить красный флаг в «Потемкине», а в раскрашенных «Семнадцати мгновениях» неожиданно полезла вагнеровская эстетика нацизма — красные полотнища с черными крестами, красные повязки на рукавах, словно в классической комедии Мела Брукса «Продюсеры» про бродвейский мюзикл из истории «третьего рейха». Ну а про эпизод, где цветной Штирлиц смотрит черно-белую «Девушку моей мечты» (хотя в реальности фильм был цветной!) написали уже, кажется, все.

В общем, эффект от колоризованного Штирлица вышел смешанный: по этому поводу была отличная пародия в «Большой разнице», где Штирлиц

По материалам блога автора на сайте Финам.fm (http://finam.fm/post/105/) и программы «Археология» на радио «Финам.fm» с участием Веры Цветковой и Андрея Шемякина (http://finam.fm/archive-view/2309/).

в красном мундире шел по кислотного цвета коридорам, радистка Кэт с силиконовыми губами была похожа на Барби, а Мюллер в цветастом кителе с помадой и подведенными глазами томным голосом говорил: «А вас, Штирлиц, я попрошу остаться».

Остается только представить, какое пространство для деятельности открывается перед продюсерами, озабоченными социальным заказом на «сделайте нам красиво». Уже объявлено о переводе «Экипажа» Митты в формат 3D — наш ответ Чемберлену, то есть Кэмерону, с его «Аватаром». А еще можно озвучить и раскрасить немые фильмы Чаплина. Или тот же «Потемкин»: одно дело, когда киношники ночами красят химическим карандашом на пленке красный прямоугольник флага, а тут можно в цвете такую Одесскую лестницу задвинуть с коляской и трупами, такой заварить потемкинский борщ! В перспективе просматривается колоризация «Черного квадрата» Малевича и приделка рук Венере Милосской.

Как говорится, «не читайте до обеда советских газет», а вот я теперь боюсь смотреть советские фильмы перед праздниками. Никогда не знаешь, кого и где раскрасят. Вопрос здесь прежде всего эстетический. Сам по себе цвет не страшен, это одно из выразительных средств кино наряду со светом, звуком и прочим. Но важно то, что цвет для кино — это не данность, а лишь одна из возможностей, творческий метод. Отношения великих режиссеров с цветом были непростыми. Показателен в этом отношении Тарковский: у него цвет был буквально выстрадан, явился как божественное откровение в эпилоге «Андрея Рублева». В интервью, данном после окончания съемок «Рублева», Тарковский называл цвет «коммерческой уловкой». В повседневной жизни, говорил он, человек редко замечает цвета, и поэтому цвет в кино должен использоваться экономно, лишь затем, чтобы подчеркивать отдельные моменты. Цвет делает кино слишком натуральным, приближая его к естественной натуре, тем самым убивая кинематограф, нашу способность домысливать.

Проблема не в цвете, а в расцвечивании, в использовании цвета там, где он не предполагался авторским замыслом. Любой оператор скажет, что свет и кадр под черно-белую съемку выстраивается иначе, чем под цвет, и раскраска радикальным образом меняет режиссерский и операторский замысел. Против колоризации резко выступали Джон Хьюстон, Вуди Аллен, Фрэнк Капра. Когда Тед Тёрнер объявил, что собирается раскрасить «Гражданина Кейна», раздались многочисленные протесты, а Орсон Уэллс незадолго до смерти завещал «не позволить Тёрнеру обесчестить мой фильм своими цветными карандашами». Позже Тёрнер от этой идеи отказался.

Впрочем, это не останавливает других продюсеров с набором цветных мелков. Была раскрашена «Касабланка» — по общему признанию, крайне неудачно. И хотя с появлением DVD появилась возможность записывать на диск оригинальную и колоризованную версии, телезрители подобной возможности выбора лишены. Колоризация — это своего рода Zeitgeist[1], который выходит далеко за пределы кино. За эстетикой раскраски стоит целый этический комплекс — постмодернистская этика глянца. Вернее, антиэтика, снимающая нравственные противоречия шлифовкой, лессировкой, одним бесконечным глиссандо по поверхности лиц и тел. Уходит идея подлинника, оригинала во всей его сложности, противоречивости и неудобности. Приходит колоризация, тюнинг, фейслифт и евроремонт силами бригады молдаван. Раскрашенный Штирлиц — явление одного порядка с лужковским псевдоремонтом Москвы: вроде как вокруг все то же самое, только повеселее, из гипсокартона, с церетелиевской бронзулеткой и подземным паркингом. Происходит тотальная подмена: ретушь стен и фасадов, ретушь лиц и тел, ретушь кинопленки и исторической памяти.

---

[1] Zeitgeist (*нем.*) — дух времени. — *Прим. ред.*

Колоризация памяти

Именно этим и занимается наша официальная пропаганда уже более десяти лет. На этом пути были «Старые песни о главном» (где, например, «Шаланды, полные кефали» вместо Марка Бернеса поет Леонид Агутин: как говорится, почувствуйте разницу) и парфеновский проект «Намедни», который ненавязчиво примирял зрителя с советской действительностью; было возвращение России советского гимна и объявление изгнания поляков из Кремля 4 ноября 1612 года новым национальным праздником, в подтверждение чего был выпущена череда фильмов, включая антипольский блокбастер Владимира Хотиненко «1612».

Апофеозом исторической колоризации стал телевизионный проект «Имя Россия» — ток-шоу по мотивам российской истории с полным набором медийных технологий: рейтинги, голосование, хедлайнеры политической тусовки, конфликты и скандалы. «Имя Россия» — это история в глянцевой упаковке, история для потребителей, которые выбирали между сложными историческими персонажами, как между сортами пива.

И поэтому Штирлиц — проект политический. Мы берем из прошлого только хорошее и окрашиваем его в цвета современности. Это история в жанре глянца. Спектр колоризации поистине безграничен: от «Штирлица в шоколаде», по-бондовски загорелого и невозмутимого супермена, до «Сталина в шоколаде», который тоже подвергся очистке, оцифровке и удалению шумов и появился в обличье «эффективного менеджера» на страницах филипповского учебника истории и мудрого Главкома на праздничных плакатах к 9 Мая. Колоризация истории — это та же историческая фальсификация, только потихому.

И в заключение история, которая тоже приключилась год назад. Перед майскими праздниками Интернет запестрел баннерами одного известного московского клуба, который зазывал гостей на тематическую вечеринку, посвященную 9 Мая, с участием «сексапильных радисток» и «медсестер в коротких юбках». Над всем этим кокетливо красовалась георгиевская ленточка. Я им тогда, помню, наивно написал мейл, что-то насчет праздника со слезами на глазах, что есть поводы, по которым танцевальные вечеринки неуместны. Ответа, естественно, не получил. А сейчас думаю: так ведь это тоже колоризация памяти. Прошлое должно быть доступным, цветным и по возможности прикольным.

В нашей прошлой жизни цвета крайне не хватало. Советский Союз был мутным, серым пространством, которое расцветало кумачом только по праздникам. Но красный цвет был маркером власти, шел не от природы, а от идеологии, и пространство все равно оставалось монохромным. Всякий раз, когда система давала слабину, случался праздник цвета: стиляги в 50-е, итальянские плащи в 60-е, появление на улицах цветных юрких «Жигулей» в 70-е или пришествие химических цветов «диско» на заре 80-х. В бурные 90-е цвет вылился на улицы. В глянцевые нулевые цвет стал законом, нормой — и новой диктатурой. Уйдя от власти серости, мы пришли к власти глянца, что, в общем, та же самая серость, только подкрашенная вездесущими продюсерами.

О ЛЮБВИ И О ВОЙНЕ

АНДРЕЙ ФИЛОЗОВ

Боль как профессия

Снятая за небольшие деньги про мало кому интересную и не слишком успешную войну, способную вызвать, казалось бы, лишь раздражение, картина Кэтрин Бигелоу «Повелитель бури» (The Hurt Locker) принесла авторам все имеющиеся в природе главные «Оскары»: за лучшую ленту, лучшую режиссуру и лучший сценарий, не считая таких «мелочей», как звук и монтаж. Это тем более странно, что соперником на пути к славе выступал самый дорогой фильм всех времен и народов, блистающий высочайшими технологиями и эксплуатирующий модную тему политкорректности в условиях этнокультурного кризиса, равного которому не знала история. И тем не менее все это великолепие принуждено было отступить в тень, когда миллионы людей доброй воли, сидящие перед экранами, в очередной раз задумались над проблемой «человека с ружьем».

Название фильма на русский перевести нелегко, поэтому в здешнем прокате его и представили как «Повелитель бури», в полном соответствии словам старенького учителя: «Назову это Путем, ибо надо же это как-то назвать». Locker это — такой шкафчик в общественной раздевалке где-нибудь в полицейском участке, казарме или пожарном депо, на котором написано имя того, чьи вещи. Там обычно *потом* находят всякие шмотки и чушь, фотографии близких, какие-нибудь талисманы на всякий случай. Обыкновенно шкафчик открывают, когда того, кто им пользовался, уже нет. И часто бывают удивлены его содержимым. A hurt — это боль, боль вообще, без особого разделения на физическую и душевную. Открываешь шкафчик, заглядываешь в него, а там — боль.

В российских массмедиа без долгих раздумий ключом к пониманию проблематики фильма сочли цитату из сочинения военного журналиста Кристофера Л. Хеджса «Война — это сила, придающая нам смысл» (в данном случае точность важней совершенства слога), опубликованного в 2002 году. Подход, когда вместо того чтобы читать книгу, проглядывают предисловие, где «уже все написано», многократно проверен троечниками и работает также удовлетворительно. Саму картину можно уже и не смотреть. Слова Хеджса о «войне-наркотике», прямо перекликающиеся с хрестоматийными пушкинскими строками про упоение в бою, позволяют непритязательным зрителям вздохнуть с облегчением. Разумеется, перед нами очередной, возможно, очень хороший, и только, фильм о людях на войне. О том, что война может сделать с их душами. О том, как она этих людей меняет, превращая либо в героев пус-

тынных горизонтов, либо в безжалостных монстров, лишенных уже всего человеческого, в настоящие машины для убийства. Плавали, знаем. Как именно здесь расставлять акценты и какой смысл придать зрелищу, зависит лишь от идеологии.

Однако кино — не про то. Будь «страшное подавляющее большинство» рецензентов право, дешевой поделке с претензией на чисто женскую интеллектуальность было бы не под силу с огромным отрывом обставить на финишной прямой галактический блокбастер с полумиллиардным бюджетом от автора самых зрелищных лент последних десятилетий. Притом что прославленный традиционализм Кэтрин Бигелоу, закаленной в борьбе за чистоту жанра, оттенен здесь еще и профессиональной сдержанностью, выверенным минимализмом актерских работ. Можно бы «перечислить всех поименно», но речь пойдет о другом. Открывая The Hurt Locker, мы находим там боль иного разбора, нежели в более нам привычных (и ничуть оттого не теряющих) первоклассных картинах про всевозможных хороших парней с винтовками в предлагаемых обстоятельствах. Это — не про людей на войне. Это — про людей в обществе. Про то, чем солдат отличается от остальных. Про призвание. И также про то, как мы мало об этом знаем. А узнаем, открыв шкафчик, уже слишком поздно.

Отношение общества к военнослужащим многократно менялось на протяжении всей духовной истории человечества. Да, это именно духовная проблема. На заре туманной юности, когда мы все были демократами, эта проблема решалась просто. Никакой такой «армии» не было. Каждый совершеннолетний субъект античного права, способный держать в руках оружие, выходил в поле в составе своего города-подразделения, сражаясь плечом к плечу с соседями, такими же гражданами, как и он сам. А в промежутках между борьбой за свободу, захватом чужих участков и прочими подвигами заседал с полным правом в совете, вынося смертные приговоры очередным Сократам, и вообще предавался радостям созидания. Всех это, в общем, устраивало. Не за горами было уже окончательное торжество демократии, когда и самые захудалые граждане смогли бы позволить себе пятерых рабов. Этим большим ожиданиям не суждено было осуществиться.

Постепенно наивные представления о свободе, братстве и равенстве претерпевали существенные изменения. Появилась республика, ко всеобщему изумлению — беспредельно далекая от демократии, как это принято было понимать прежде. Оказалось, что под одну гребенку всех граждан не подстрижешь. В республиканском Риме для непростого дела войны пришлось вывести из народной среды целое третье сословие — всадников. О них мы, в отличие от более или менее известных нам по школьной программе патрициев и плебеев, мало что знаем. Они были годны лишь на то, чтобы в трудные времена выполнять боевые задачи, предоставляя прочему населению в холодке заниматься своими римскими делами. Жизнь, таким образом, продолжалась. В какой-то момент эти всадники, как Остап Бендер, справедливо решили, что и одни могут справиться с общим делом. Тогда из этой среды стали выходить императоры, обреченные балансировать между двумя полюсами общества: отцами Вечного города и средним классом. Так профессионализм первых военных в истории человечества породил и профессиональную власть. Ее представителей выбирали и прежде — на самых демократических основаниях, но лишь при всадниках, скачущих впереди, эта власть, в свою очередь, сделалась по-настоящему подотчетной. Критерием ее эффективности стала, за неимением лучшего, та самая боевая задача, которую облеченный высоким доверием общества император ставил перед сенатом и консулами. Говоря об империи и об империализме, чаще всего забывают, что Рим имел мало общего с монархиями недавнего прошлого. Императора всякий раз выбирали. Мы можем в известной степени это понять, представив себе генерала Нормана Шварцкопфа президентом Соединенных Штатов. Отсюда — и привычная модель управления, когда президент одновременно является главнокомандующим.

Свобода, как нам уже худо-бедно известно, неотделима от правосознания. Этика вообще есть духовная функция, а право основывается на этике, то есть священно. Поэтому нас и не удивляет тот факт, что с развитием правосознания меняется и общественное устройство, а это приводит в конечном счете к свободе. На каждом витке общественной эволюции все более свободные граждане обретают возможность все более свободно жить так, как им это свойственно в каждом отдельном случае. Именно этот принцип изложен историком и литератором Джеймсом Т. Адамсом в знаменитом трактате «Эпическая Америка», откуда, собственно, и происходит общеизвестное сочетание слов «американская мечта». Оно сводится, вкратце, к такому общественному устройству, когда правят не деньги и не происхождение, а личные добродетели и все-все люди, без различия пола, возраста и цвета кожи, обретают возможность жить так, как они хотят в свои самые лучшие минуты, безгранично реализуя собственные возможности. В более официальном варианте речь идет о вере в свободу всех граждан ставить перед собой какие угодно цели и достигать их упорным трудом по своему выбору. Кто-то свободно реализует себя как токарь, кто-то — как пекарь. Есть люди, рожденные быть солдатами.

Почему это так, мы не знаем. Наиболее правдоподобную версию предлагает нам догматическое богословие — эта своеобразная форма философии. Предполагается, что наша психосоматика, «мерзкая плоть», состоящая из души и тела, изрядно подпорченных первородным грехом, похожа на Тришкин кафтан. Без существенных исправлений, духовной коррекции, она не в силах удовлетворить нашим личным потребностям в полной мере: где — густо, а где — пусто. Наши достоинства, таким образом, суть лицевые стороны наших слабостей. «Есть кони для войны и для парада; в литературе тоже есть породы», — пишет Слуцкий, отличающийся стальной точностью формулировок. Не случайно профессиональная армия — черта общества, достигшего очень высокой степени гражданских свобод. Именно профессиональные солдаты, наемники заложили основы нынешней воинской этики (какой мы ее знаем), выполняя успешно свои боевые задачи там, где не справились ни народное ополчение, ни княжеская дружина. Само слово «солдат» означает военного, чей труд оплачен деньгами — вот этими самыми веселыми «сольди», какими простец Буратино платил за черепашонка. И, разумеется, платы никогда не бывает достаточно. Сержант армии США получает за свою работу, которую делает очень качественно, чуть больше трех тысяч долларов в месяц. Этого в целом хватает на прожитье, но совершенной наивностью, граничащей с той простотой, что хуже воровства, было бы объяснять существование профессиональной армии жаждой наживы. Те же деньги можно было бы заработать куда менее пыльными способами, ничуть не рискуя жизнью.

Не выдерживает критики и расхожее мнение о солдатах как прирожденных убийцах, дающих волю своим агрессивным инстинктам. Такие люди идут не в армию, а на улицу, где их ничто не обязывает ходить строем. Профессиональная армия, в отличие, скажем, от средневековой системы образования, предполагает карьерный рост. Она это самое продвижение по служебной лестнице прямо-таки навязывает. Можно быть вечным студентом, но скромный армейский бюджет цивилизованных государств не позволяет армии кормить вечных солдат. Раньше ли, позже наименее одаренные люди отсеиваются, а все прочие как-то находят себя, повышая квалификацию. В зависимости от своих склонностей они либо идут в офицеры и берут на себя ответственность за войну, либо — в сержанты, и отвечать им приходится за людей. Тут не до жажды крови.

Многие пацифисты и вообще хитромудрые люди, надеющиеся своей праведной жизнью «выслужиться» у Бога и ближних, очень любят солдат сравнивать с палачами. И солдат, и палач привыкли держать оружие (хотя в случае с палачом принято все-таки говорить об орудиях казни). Тот и дру-

гой физически развиты; обоим, в общем, приходится работать с людьми. Разница между ними в том, что солдат выступает как представитель общества защищающегося, палач — общества мстящего. В отличие от палача, солдату предстоит иметь дело с вооруженным противником. Как ни обстояли бы дела в целом на фронте, шансы этих двоих в принципе равны. Как мы уже знаем, в свободном, правовом обществе на войну идут добровольно. И лучше всего выразился по этому поводу один американский десантник во Франции, который на вопрос репортера о том, почему он пришел сюда, ответил, что сделал это затем, чтобы другие могли и вовсе не приходить. Поскольку лучше, если убьют его, а не кого-то еще.

Возвращаясь изящным рондо к теме талантов и склонностей как проявлениям наших слабостей и недостатков, мы будем вынуждены признать войну формой общественной жизни здесь и сейчас. Эта форма — уродлива, как и мы сами не блещем райскими добродетелями. В сущности, любое из проявлений нашей индивидуальности в мире вещей есть уродство перед лицом Истины. Уродливы все наши отношения, от самых по видимости возвышенных до элементарных. Уродливо творчество, неизменно несущее на себе печать древнего зла: это — не только полет, но и труд в поте лица. Уродливы и пошлы религия и политика. Христиан это даже не удивляет, поскольку для них человечество с его цивилизацией есть не что иное, как маленькая заводная модель девочки или мальчика со всеми присущими им недостатками и достоинствами. Можно и не верить Богу, а во главу угла все равно придется поставить нечто священное — личность, с ее свободами и правами, и опять-таки всякое сколько-нибудь жизнеспособное общество будет выстраиваться, исходя из особенностей этой личности, а не наоборот. То есть какие мы, такое и общество. И в этом обществе нам придется дать слово солдатам так же точно, как и в нашей жизни порой нам приходится постоять за себя. Мы защищаемся и защищаем все то, что мы любим, спасаем слабых от зла, принимаем тактические решения и планируем нашу жизнь стратегически. Именно этим военные и занимаются профессионально.

Главный герой «Повелителя бури» — представитель самой мирной профессии на войне. Подобно медику, он лечит раны, войной нанесенные. Он лидер огневой группы в составе EOD — особого подразделения, ответственного за уничтожение подрывных устройств. Можно представить себе разминера этаким экстремалом, наподобие огнеглотателей и альпинистов. «Повелителем бури». Создатели фильма от такого соблазна нас уберегают. Самое поразительное в главном герое — его вызывающая, яростная нормальность. Ведь что он, в сущности, делает? В одном эпизоде снимает с себя защитный костюм — бронежилет весом почти в полцентнера, копаясь у бомбы во внутренностях. Ну так случись что и никакие доспехи уже не помогут, а вот помешать, сковывая движения, способны вполне. В другом кадре, рискуя жизнью, вытаскивает взрывчатку из тела мертвого мальчика, вместо того чтобы дать возможность специалистам обойтись с этим телом как с вещью. Опять-таки самая правильная, человеческая реакция: сострадание, жалость, ненависть к разрушению, отвращение от мирового зла. Получает по морде от своего же солдата — и к этому относится разумно и милостиво, как к нервному срыву: пустяки, дело житейское. До последнего остается с несчастным, которого террористы превратили в живую мину. Ну так ведь все же находит в себе достаточно здравого смысла для отступления, когда сделать уже ничего нельзя. В боевой обстановке действует адекватно, демонстрируя нам заведомое превосходство перед романтиками с оружием. Нет никаких оснований счесть его сумасшедшим. Он все, все буквально, делает правильно. И поэтому на его счету — сотни выполненных задач. Полковники приезжают на джипах взглянуть на него и пожать ему руку. Если такой человек и погибнет — он сделает это сознательно, просчитав перед тем все возможные степени

риска. Его подопечные не выдерживают и уходят, а он остается самим собой — лидером огневой группы.

Характерно, что не командир. Здесь — сущностное отличие республиканской модели от всякой иной. Здесь критерием компетенции предстает совершенно иной род власти — власти не над людьми, а над «могучими обстоятельствами», профессиональный уровень. Не «начальство», а первенство. Если открыть наш боевой устав, там подробно описывается структура российской армии от отделения до дивизии. На каждом уровне снизу доверху есть начальники — прямые и непосредственные. Но если мы откроем Field Manual 3—21.75 The Warrior Ethos and Soldier Combat Skills, то с удивлением обнаружим, что никаких таких «начальников» там нет, нет совсем. От огневой группы до бригады мы встретим лишь «лидеров» — вот этих самых всадников, скачущих впереди. Так прямо и сказано: сержант, лидер огневой группы, обязан лучше других... первым... Он отвечает за... Старший офицер бригады, в звании полковника, является лидером бригады. Он обязан... Он отвечает... Принципиально иная общественная модель здесь просматривается.

Начиная с XX века война из сильнейшего средства решения повседневных задач превратилась в войну с террором, и все военные преступники стали, в сущности, террористами. В далеком 1881 году, когда очень красивая девушка по прозвищу Топни-Ножка разом решила проблему российской свободы на сто лет вперед, взорвав самодельными бомбами основания нашего общества, мир впервые узнал, как ответить на все вопросы, не исключая и самых проклятых, если не очень-то заморочиваться на эту невеселую тему. Взрыв, тщательно подготовленный Верой Фигнер, стал первым в истории политическим убийством, целью которого было не физическое устранение жертвы (ничего личного), а устрашение определенных социальных слоев.

Разорванный бомбой Александр II был реформатором российского государства. Убийство царя-реформатора не могло привести к уничтожению царизма как существовавшего строя, не могло привести к социальной революции. Но оно могло привести к смене вех, изменению вектора внутренней политики государства, политики власти: от преобразований к вынужденной и насильственной стабилизации, к самозащите, привести к реакции.

И такая реакция была выгодна революционерам, поскольку им нужна была именно социальная революция, а не постепенное преобразование общества. В авторитарном обществе власть, сама себе предоставленная, со временем (в исторически краткие сроки) становится отягощена бременем безграничной ответственности.

Отчуждение граждан авторитарного общества от государства, от властных полномочий и их носителей, свободно избранных или назначенных, слишком велико, чтобы эта власть способна была пробудить в обществе какие-то чувства, кроме презрительного недоверия, зависти, страха и ненависти. Эта болезнь лечится лишь свободой, причем в ее творческой, избыточной форме: «свободой для», а не «свободой от» — как раз такой именно свободой, что никакая вообще власть не способна народу «дать», сколь бы законной эта власть ни была. Для обретения этой свободы и естественно с нею связанного осознания абсолютной, исключительной ценности личности, ее достоинства, поистине священного, ее основных социальных прав, только и позволяющих выстроить сколько-нибудь жизнеспособное общество, люди должны работать над собой сами. Это без малейших поправок относится и к общественным лидерам, осуществляющим нормальную повседневную деятельность.

Русские террористы мечтали раздуть мировой пожар революции, освободить трудящийся класс, которому терять нечего, кроме цепей. Но за пределами их провинциального авторитарного мира рабочие и крестьяне оказались свободнее, по мере преобразования государства в их собственность перешли

средства общественного производства, появилось, что терять. Не случайно в наши дни левые, самые крайние революционные идеи, сопряженные с разрушением государства, становятся прерогативой юношества, нетрудящейся молодежи, не имеющей пока опыта собственного хозяйствования, собственной творческой свободы. Революцию делают те, кому больше нечего делать, и ныне это становится возрастной категорией. Непросто представить себе сегодня трудящихся, из идейных соображений сочувствующих мировой революции и ее приближающих. Но революция остается возможной не под одними социальными лозунгами.

Может быть разрушительная идея, имеющая национальную или религиозную окраску. Эта идея способна еще привлечь на свою сторону многих в авторитарных обществах. Ныне нелегко убедить людей в необходимости социального освобождения мира, но возможно привлечь их идеей освобождения национального или религиозного. Гитлер получил санкцию общества в условиях катастрофического национального поражения. Разрушительная германская критика мирового порядка, выраженная в национальных формах, раздула пожар мировой войны. Сегодня цивилизация права и разума становится поводом для критического разбора уже по религиозному признаку. Условия, необходимо нужные для такой критики, не меняются. В основе ее — все та же зависть лишенного социальных прав большинства авторитарных обществ, умело направленная авторитарной властью вовне, против всего, выходящего за пределы авторитарного мира. Война миров ведется террористическим методом.

И в наши дни ремесло людей, спасающих свободное общество от террора, обществом этим санкционировано. Прежде считалось нормой пополнять армии за счет призыва, а к услугам наемников и добровольцев прибегали в тех случаях, когда положение дел на фронтах становилось совсем уж невыносимым. Теперь в цивилизованных обществах именно всеобщий призыв устойчиво ассоциируется со всеобщей паникой, а ряды пополняются за счет граждан, нанятых добровольно за деньги.

Понятно, что этих профессионалов ни при каком режиме не может быть слишком уж много. Все-таки самые тонкие удовольствия от сознания выполненного долга и даже собственной значимости не перевешивают суровой возможности быть разорванными на кусочки при обезвреживании очередного «дивайса». Платят немного, а риск велик. Стало быть, этим делом, при всех прочих равных, займутся те, кто не мыслит себя приставленным ни к какому другому делу. Поэт тоже, может, не пел бы, если бы мог заработать на жизнь чем-то еще.

Известна шутка американских морпехов. Из каждой сотни курсантов десятерым нельзя разрешать размножаться. Восемьдесят человек — отличные парни, на таких держится общество. Десять оставшихся — настоящие ублюдки, от них будет зависеть исход сражения. Но лишь один из них понесет факел и знамя.

То есть бывают больные люди, приходящие на войну так же, как и в науку, в искусство, в другие области. Их надо гнать в три шеи. Большинство вновь прибывших отслужат пару контрактов, уйдут на гражданку и там, в мирной жизни, блестяще проявят свои дарования, которые огранила война. Есть также люди, рожденные для войны, как рождаемся мы и для других дел. И есть также избранные, зрители высоких зрелищ. Кого-то Аполлон требует к священной жертве. А кого-то — и Марс. Бывает такое.

Есть устойчивое выражение в профессиональной среде: brothers in arms. Представим себе: мы попадаем в траншею. Справа кого-то убили, слева. Потом время проходит, мы отучаемся кланяться каждой пуле. Постепенно сужается кружок тех, кто прошел по войне вместе с нами и не был убит. Мы не знаем, почему. Мы замечаем, что эти люди чем-то отличны от тех, кого уже нет, и от тех, кто пришел потом. Глядя в осколок зеркала с бритвой в руке, мы обнаруживаем в себе те же черты. Историк и публицист Роберт Ле-

ки, бывший морпех, сражавшийся на островах, говорит о ясных глазах, бездонных, как океан и небо над ним, отличавших таких вот, избранных, от остальных. Об особом взгляде, по которому и потом можно было узнать *своих*, братьев по оружию, переживших и самурайские штыковые атаки, и бомбежки, и главный калибр японских линкоров, и зеленый ад джунглей. Профессионалов. Потом, через пару лет, открыли всеобщий призыв. И вот этих призывников уж нельзя было сравнивать с добровольцами, the old breed. Хотя и среди них попадались немногие, у которых — тоже — бывали такие глаза.

Проблема солдат в нашем обществе есть проявление зрелости этого общества. Способность увидеть в них собственные черты, преломленные в треснутом зеркале боя, а не героев, когда в их услугах нуждаются, и не уродов, когда наступают спокойные дни, обусловливается тем, насколько мы все честны сами с собой. Трудно прощать себе все свинцовые мерзости нашей грешной природы, и все ее слабости, и даже ее достоинства порой трудно простить. Слишком часто нам трудно заставить себя видеть жизнь такой, какой ее видит Бог, для Которого наши пороки — не более чем оборотные стороны наших даров. Нам хотелось бы снять с себя устрашающую нравственную ответственность, вновь и вновь делящую нас с ружьями на миротворцев и террористов по разные стороны фронта. Насколько проще бы стало, если бы воевали только злодеи! Мы хотели бы выстроить столь совершенное общество, при котором уже никому не надо ни за что отвечать, не нужны солдаты. Закончим войну, любой ценой прекратим ее — и воцарится мир, не важно — какой. Мы называем войну «конфликтом», «контртеррористической операцией», «действиями ограниченного контингента войск», даже «интернациональным долгом». А война, между тем, все идет в наших душах, и все мы — солдаты, как ни хотелось бы нам видеть себя случайными зрителями на этом пиру богов. Но у богов не бывает случайных гостей. Все пришедшие допускаются в их совет, и нам придется принять в нем самое личное и ответственное участие, если хотим пить бессмертие из их чаши.

Н А Ш А Р Ы Б А

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

История в птицах

Две птицы взлетели над Россией в канун революции: буревестник и чайка. Был еще, правда, сокол, но, отягченный компанией ужа, в глазах общественности он от земли так и не оторвался. Буревестник возвестил грядущую бурю и как-то слинял в памяти, выцвел, обезгласел, обесформел и обессмыслился. Пожалуй, на эту печальную участь обречено все слишком уж привязанное к моменту, все, что слишком окказионально ярко и слишком исчерпывающе обнаруживает собственный бесхитростный символизм. Как сказал Остап Бендер по поводу величественного вида Кавказских гор, слишком много шику. В буревестнике тоже было слишком много шику. История же любит монотонность.

И вот однажды над глухим лесным озером взлетела чайка. Интеллигентный охотник ее застрелил, чем странным образом гарантировал бессмертие. Чайка, в отличие от буревестника, ничего не символизировала. Ни вблизи, ни издалека в ней не было видимых символических воплощений времени. Чайка как чайка. Контекст драматургического конфликта мог только скомпрометировать — экзальтированная провинциальная девушка влюблена в известного писателя.

Единственное, что было странного в этой чайке, — ее обезоруживающая прямолинейность. Она обладала тем качеством невольности, которую история на своем языке понимает как неизбежность. И тут свойства чеховского слуха к реальности и исторического слуха к времени совпали. История, вслед за Чеховым, запомнила не пафосные крики буревестника, а невольные и совершенно невинные по отношению к назойливому символизму крики чайки. «Неотменимая реальность зримого» — так начал Джойс одну из ключевых глав своего «Улисса». Именно этой неотменимостью реального обладала чайка. Она всего лишь тщательно и подробно столбила некое мгновение времени — летний вечер, девушка, любовь, чайка, тьма неизвестности впереди. Истории этого оказалось достаточно. Похоже, что история умоляет только об одном — смотреть и слушать внимательно. Я подарила вам это сладостное быстротекущее «сейчас» со всей его невнятностью древесного лепета, с детским шумом на заднем плане, со скрипом двери и криком чайки, так послушайте его, только вот этот лепет, ведь завтра его уже не будет, — говорит история. А о смысле она позаботится сама.

Сам акт символизации кажется вполне тайной. Различимы лишь результаты. Есть особый род символов, который символизирует нечто конкретное

и общепонятное. Их авторы остаются невинны, а руки их не обагрены кровью приговоренных к суду времени. Таковы небо над Аустерлицем, сломанный хребет Фру-Фру или брегет Онегина. Случайные детали, вырванные в текст из реальности случайным взглядом, случайным поворотом событий. Они привязаны к чувству, как воздушный змей к руке ребенка. Есть специальные состояния для Аустерлица, для брегета и даже для паровоза Анны Карениной. В общении это помогает. В старом анекдоте зэки в камере общались номерами старых анекдотов: 15-й — все смеются, 32-й — все просто падают с коек. В менее маргинальном обществе можно разговаривать не историями, а культурными шифрами. Получается что-то вроде: «У меня сегодня полный брегет».

Но есть символика другого рода. Символика, в которой биографический опыт становится частью новой истории, а сам символ уже не привязан ни к состоянию, ни к чувству, ни к мысли, но к чему-то намного большему. Эти символы невольны. Их выбирает история. Авторы могут только честно предоставить форму, но смысл, если придет, придет сам собой.

Когда архитектор Трезини строил Петропавловскую крепость, вряд ли он предполагал олицетворить в ней нечто специфически русское. Просто очень плоское место. Надо было привязать к нему не менее плоский Амстердам. Что Трезини и сделал, в тайне подозревая, что настоящего Амстердама все-таки не получится. Получится что-то другое, но что? Тогда об этом не знал не то что Трезини, но и царь Петр, и сама страна. Ну а потом пошло-поехало. Пока Питер обрастал веселеньким Растрелли, Петропавловка хранила память о царских переворотах, тихих задушениях нежелательных наследников, декабристах, свободе, Грибоедове, Пушкине. Однажды все догадались, что Россия и Петропавловка прожили вместе одну странную и страшную жизнь и стали взаимно друг друга символизировать. Трезини загадочным образом построил не просто крепость, а предугадал нечто, что потом назвали собственно этой страной.

История с Петропавловкой сильно напоминает историю с чайкой. Романтическая аллюзия экзальтированной барышни. Девический сон, печальный штрих. Все такое простенькое, ситцевое, чуть-чуть поношенное. На это протершееся место ситцевого платья времени Чехову нужно было поставить заплатку. Как-то заткнуть дыру, из которой сквозило самой отчаянной разновидностью человеческого отчаяния — девической безгласной, опозоренной, вдоль и поперек скомпрометированной тоской. Ведь нет ничего смешнее, чем девическая тоска. Анна Каренина обладала мощным стилистическим преимуществом — она была трагична. А Ниночка, господи, да просто смешна. На эту стилистическую неловкость нужно было набросить какой-то ситцевый платочек. Модернистский эффект исключался — ткань, и без того ветхая, не выдержала бы лишнего груза. Кто же на ситец ставит заплатку из дорогого английского твида? Чехов поставил заплатку из чайки. Вполне ситцевую. Набросил и ничего не сказал, ничего не объяснил. Может, и сам ничего не знал. Или догадывался, но, как Трезини, предпочел промолчать.

А дальше снова пошло-поехало. Ситцевое платье пережило революцию, потом 1937 год, а потом и 1941-й. Вокруг колосились изысканные «измы» модерна и постмодерна, а безгласная девическая чайка моталась с чемоданами и малыми детьми на руках сначала по деревням в поисках хлеба, потом по лагерям, потом по эвакуациям, потом по коммуналкам, ну и до сих пор, в сущности, мотается где-то. Пока носительницы этого ситцевого вечного платьица с никогда не вырастающими детьми на руках не поняли, что вот это и есть Россия. Чайка в качестве символа разделила судьбу Петропавловки. Прожив вместе со страной уже больше века, она незаметно для всех наполнилась тем же невыразимым, но внятным символизмом, которым одновременно полнилась и сама страна.

К чему я это? К тому, что режиссер Дмитрий Крымов выпустил чайку на волю[1]. Уже не гениально случайным штрихом, легким намеком на нечто возможное, да не сбывшееся, как это сделал Чехов. Крымовская чайка, медленно вздымающая огромные крылья, отяжелела столетием символического содержания. Ох, сколько этих бедных брошенных Нин, одиноких Шарлотт, смешных Тузенбахов, нелепых Пищиков отдали ей свое исторически незначительное страдание. Так много, что они-то и оказались историей, подлинной историей.

Крымов дорассказал то, что Чехов еще не знал. Дорассказал судьбы тех самых Ниночек, которые потом будут выволакивать солдатиков из окопов первой мировой и тех Тузенбахов, которые над этими солдатиками будут плакать, отдав приказ о наступлении. Шарлотту сослали как лицо иностранного происхождения, Раневская умерла в нищей парижской эмиграции, три сестры в осажденном Ленинграде, а вовсе не в Москве, трясущимися руками протягивали скрипку брата Андрея шатающимся от слабости прохожим на барахолке. Сам Андрей погиб в 1918-м на улице Москвы. Он потребовал сатисфакции у пьяного матроса, оскорбившего женщину в его присутствии.

Это все придумала я, а не Крымов. И уж, конечно, не Чехов. Чехов только прислушался к ускользающему лепету мгновения. Чехов рассказал о последнем дне перед войной. Рассказал со всеми подробностями ситцевых платьиц и стуком бабочкиных крыльев о стекло веранды. И предпочел умереть, чтобы не видеть продолжения. Крымов рассказал о следующем дне. Ведь ничего не кончилось на следующий день. Ведь чайки по-прежнему летели, а бабочки бились о стекло. И платьица были те же.

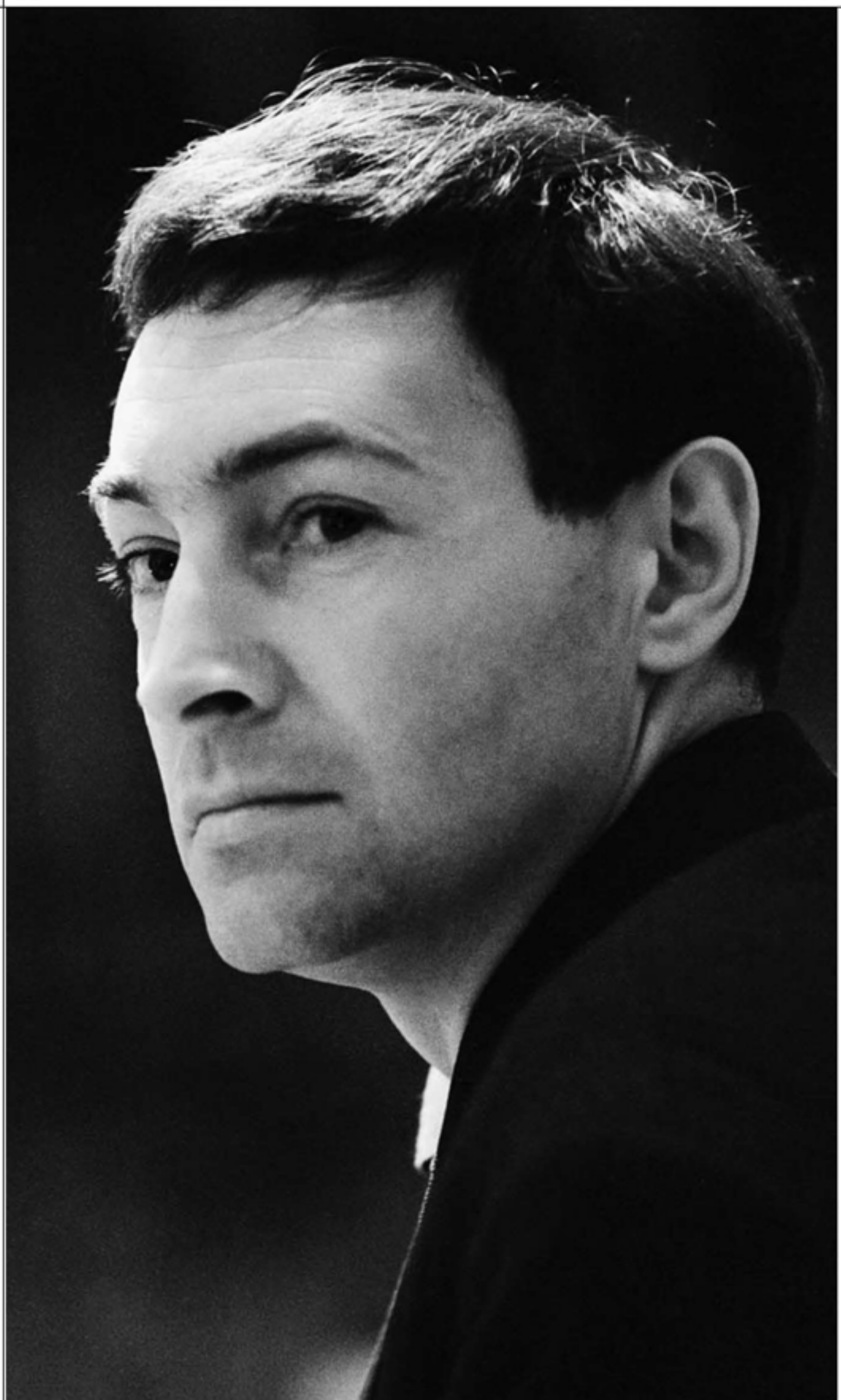
Крымов обнаружил не судьбы и не истории. Если вы оглянетесь на жизнь своих собственных родителей, бабушек и дедушек, вы сами расскажете эти истории. Крымов предъявил аудитории механизм символизации. Он рассказал историю того, как из чайки получается Чайка. Крымовский спектакль обнаруживает то самое особое свойство истории запоминать незначительные детали. Все, что сделал Крымов, просто до гениальности. Он всего лишь материализовал метафору Чехова. Деталь, все то, что до сих пор предлагалось раскопать в шифре сюжета внимательному зрителю, деталь, любимицу театроведов и эстетов, Крымов сделал главной героиней сценического действа. Он рассказал, как шелест крыльев бабочки перерастает в грохот барабанов и стук железнодорожных колес. Он рассказал, куда и как отправились чемоданы и шляпные коробки из вишневого сада, в какой ужас истории, в какую тайгу, в какие Ташкенты. Истории вы расскажете сами. Он рассказал о деталях.

Со временем Петропавловка из милого аккуратного Амстердама превратилась в величественный имперский символ, просто впустив в себя все имперские жертвы. Так и невинная бестелесная чайка, пролетав над страной целое столетие, превратилась в величественную женщину-птицу. Чехов вместе с Трезини нашли гениальную форму, создали идеальное вместилище для истории. И история печально и неотвратимо наполнила обе формы соответствующим смыслом. Крымов показал, как это происходит. Круг замкнулся. Крымовская «Тарарабумбия» — это спектакль, обнаруживающий родство. Это про наших бабушек и дедушек. Про то, откуда мы появились. Из какого сора деталей. Из какой смехоты и мелкоты. Это спектакль о том, чтобы мы не задавались. Чтобы не гордились техническим прогрессом и одноразовостью наших зонтиков, которые мы, в отличие от наших бабушек с их зонтами навсегда, уже не передадим потомкам. Это спектакль о том, как наши одноразовые единственные судьбы стоят перед лицом вечного и неотвратимого времени. О том, как детали превращаются в памятники.

---

[1] «Тарарабумбия». Москва, театр «Школа драматического искусства», 2009 год.

И М Е Н А



Вячеслав Тихонов

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Соцреализм с человеческим лицом

1

«Профессия — киноактер» — так называется фильм, снятый Станиславом Ростоцким в связи с пятидесятилетием Вячеслава Тихонова (1978), совпавшим, надо сказать, с пиком его всенародного признания. На тех, кто давно не видел позднюю советскую документалистику, скорее всего, произведет впечатление подчеркнутая, по нынешним меркам прямо-таки вопиюще антителевизионная неспешность картины. Вот Тихонов за рулем «Волги» едет по Владимирке к родителям и его останавливает инспектор ГАИ. Вот родительский дом в Павловском Посаде. Отзывы коллег — тщательно отобранных и, конечно, не менее солидных и премированных, чем сам виновник торжества. Многочисленные эпизоды и кадры из фильмов. Встречи с поклонниками.

Юбилейная приподнятость повода снижена тихим закадровым голосом, почти шепотом (текст читает Валерий Рыжаков). По идее, цель такого понижения тона — в создании интимной и доверительной атмосферы. Однако на самом деле речь авторы ведут вовсе не о близком, а наоборот, о захватывающе высоком. О практически недосягаемом. Вслушаемся в этот благоговейно почтительный и одновременно дружеский, с хитринкой шепоток: «Согласно официальным данным, на 1 января 1978 года в Москве проживает семь миллионов девять тысяч человек. Двенадцати из них за высокие заслуги перед киноискусством присвоено звание народного артиста СССР...» Мы видим Арбатскую площадь, полную прохожих, и нашего героя, взбегающего из подземки на Новый Арбат (тогда — проспект Калинина) под музыку Таривердиева из знаменитого телесериала.

«Что же это за профессия? Такая же, как все? — продолжается закадровый текст. — Служба или служение? Цветы и аплодисменты или бесконечный, невидимый другим труд?»

Из постановки вопроса понятно, что во многом второе. Но пока что мы видим переполненный зал Дома кино. «Юбиляра приветствуют официальные лица, — Рыжаков выдерживает отчетливо ироническую паузу — и знатные люди». Непонятно, к чему ирония, когда люди и правда знатные — в зале едва ли не весь советский бомонд. Партийная, чиновничья, творческая элита. Обстановка торжественная, сегодня сказали бы — «пафосная»: не столько даже размах, сколько какая-то непреднамеренная серьезность происходящего. Ощущается, что чествуют не абы какого лицедея, пусть даже самого талантливого и любимого, но именно лицо государственной важности.

Вот актер Михаил Державин, чуть ли не волнуясь, зачитывает текст поздравления. Стоящий неподалеку юбиляр выглядит терпеливым экзаменатором.

«Дело было в Пенькове», режиссер Станислав Ростоцкий

Производственники из Павловского Посада вручают земляку образцы своей продукции — ковры, мягкие игрушки и женскую шаль, которой Тихонов укутывает плечи.

«Недаром он родился в одном городе с первым космонавтом», — загадочно произносит космонавт Леонов (кого он имел в виду, решительно непонятно; Гагарин, например, родился вовсе не в Павловском Посаде). Спешит что-то сказать в микрофон чем-то озабоченный Ролан Быков, *«крупнейший представитель актерской братии»*, как четко ранжирует закадровый шепот. А вот Тихонов жмет руку своему однофамильцу Виктору — старшему тренеру сборной СССР по хоккею. Рядом почтительно стоит молодой Третьяк. Уютно расположился на сцене в кресле, нога за ногу, ведущий вечера — не кто-нибудь, а сам Алексей Баталов. Футболисты вручают майку запасного игрока под номером 17. Веселее прочих кажутся артисты Театра на Малой Бронной. Они сбежали со спектакля, чтобы на скорую руку зачитать приветствие. Даже почетные собаководы (спасибо Биму) выходят на сцену вместе с питомцами, иные из которых увешаны орденами погуще юбиляра.

Невольно задумываешься, как отнесся бы к этому концерту учитель истории Илья Семенович Мельников. Скорее всего, дрогнул бы мучительно мягкой, слегка брезгливой гримасой и попросил маму сделать телевизор потише. Но Вячеслав Васильевич держится стоически. Вежливо улыбается, сердечно благодарит, кланяется. Он и сейчас словно на службе — с безусловным вкусом и тактом исполняет роль юбиляра.

А вот фестиваль в Карловых Варах. Так называемые «встречи с друзьями». Краткие напутствия сыну перед поездкой в Прагу. Прага, съемки чехословацкого фильма с участием Тихонова. Общественная работа — вместе с Гамзатовым, Наровчатовым и другими товарищами Тихонов направляется на осмотр архитектурного комплекса, выдвинутого на Государственную премию. Встреча с московскими учителями (после выхода фильма «Доживем до понедельника»). Вячеслав Васильевич рассказывает о своей текущей работе — съемках в телесериале, в котором он играет... фашистского офицера, но «нашего разведчика»: *«Это большой разговор о любви к Родине...»* А вот он узнает о решении Президиума ЦК КПСС за заслуги и в связи с пятидесятилетием наградить его орденом Октябрьской Революции и выражает признательность в благодарственной речи. Повсюду держится с неизменным достоинством.

Недаром, не сговариваясь, разными словами, и все же солидарно Николай Крючков, Борис Андреев, Всеволод Санаев выделили такие качества Тихонова-актера, как внимательность, чуткость, подтянутость. Прибавьте к природному трудолюбию и таланту строгие требования вгиковского преподавателя Бориса Владимировича Бибикова (принявшего восемнадцатилетнего Славу, не прошедшего конкурс, из жалости): «Помните, у вас нет ни секунды отдыха» — и станет, в общем, понятно, какой перед нами ценный кадр. К этому же мотиву постоянного поиска на протяжении всей ленты возвращается и Ростоцкий, внушая зрителю, что актерство — это непрерывный, необъятный жизненный труд, ненормированный рабочий день и страшная эмоциональная перенагрузка: «Актер расходует душевные силы», «А сколько потребовала эта роль...», «Сейчас вы увидите, как актер тратит свое сердце», «Бесконечный, невидимый другим труд»... Вспоминает Ростоцкий и любимую формулу из «Доживем до понедельника» про *«высокую себестоимость»*. Вглядываясь в любимые морщинки вокруг глаз, зритель понимает: «душевные силы» такого специалиста — не кот чихнул; они, как обогащенный уран, — наш стратегический ресурс, запасы которого ограничены.

И все-таки название картины Ростоцкого немного лукавит. Далеко ведь не всякому актеру, даже самому талантливому и даже в СССР, полагались такие почести. Сама мысль о том, что жизненный и профессиональный успех эквивалентен душевным и физическим затратам, не выдерживает критики,

«Оптимистическая трагедия», режиссер Самсон Самсонов

она — типичный образец оскорбительного, вульгарного упрощения. Вокруг нас живут и трудятся десятки, сотни, тысячи героев сцены, ежедневно выкладывающиеся в театре, на съемках и даже просто томящиеся в ожидании ролей. Настоящего признания добились из них единицы. А с другой стороны, можно назвать некоторое количество народных героев, пользовавшихся всесоюзной любовью не меньше, а то и больше Тихонова, но при том свободных от налета официоза, невольно с именем Вячеслава Васильевича связанного. Однако такого признания, как наш герой, удостаивался мало кто. Так что дело здесь не просто в профессии, даже помноженной на большой талант и самоотдачу, но еще и в особенности тихоновского амплуа. В специфике его актерского дарования, о котором фигуранты «Профессии — киноактер» говорят только самые общие слова. А жаль. Было бы интересно узнать, как они ее понимали.

2

К сожалению — но не случайно, — постсоветскому периоду жизни Вячеслава Васильевича суждено было стать временем, в общем-то, случайных ролей, из которых запомнятся совсем немногие. Настоящий — советский — Тихонов прошел славный путь от заколдованного медведя в «Обыкновенном чуде» (театральная постановка Эраста Гарина) до (внутреннего) голоса Леонида Ильича Брежнева в телевизионном чтении его «Воспоминаний». За более чем тридцать лет побывал, в частности, молодогвардейцем («Молодая гвардия»), трактористом («Дело было в Пенькове»), матросом («Мирные дни», «Чрезвычайное происшествие»), моряком-уголовником («Оптимистическая трагедия»), офицером Красной Армии («Майские звезды»), военным корреспондентом («На семи ветрах»), царским офицером, работавшим на большевиков («Мичман Панин»), обнищавшим графом-эмигрантом («Две жизни»), князем Андреем Болконским («Война и мир»), учителем истории («Доживем до понедельника»), рядовым солдатом («Они сражались за Родину»), майором («Фронт без флангов»), штандартенфюрером СС и советским разведчиком («Семнадцать мгновений весны»), важным представителем министерства внешней торговли, ведущим сложные переговоры с западными покупателями («...И другие официальные лица»), больным писателем («Белый Бим Черное ухо»)... Впереди — роль генерала КГБ как высшая точка профессионализма советского актера («ТАСС уполномочен заявить»).

Из приведенного перечня ролей (а он неполон) хорошо видно, что их большая часть — это военные или должностные лица. Даже занимая невысокое положение (вроде анархиста-полууголовника в матросской форме из «Оптимистической трагедии» Самсонова или солдата из «Они сражались за Родину» Бондарчука), тихоновские герои, как правило, представлены не в срезе своей частной жизни, но в широком историческом контексте. Недаром и застаем мы их — не всегда, но чаще всего — в периоды всевозможных катаклизмов вроде отечественных войн, революций или подпольной борьбы. Слепая Ванга, когда-то предсказавшая актеру, что главный успех придет к нему, когда он наденет военную форму, как в воду глядела: лучше всего на Тихонове всегда сидел именно мундир. И даже если персонаж его одевался в штатское, под пиджаком всегда угадывались погоны, а за героем — как минимум фронтовое прошлое.

Конечно, многим стройным и подтянутым фигурам к лицу воинская выправка. Однако если, например, в Олеге Янковском, даже вытянутом по струнке, всегда будет ощущаться совершенно отчетливое своенравие, в Василии Лановом — то солдафонская, то рыцарская прямолинейность, а в Олеге Борисове — трагическая и непреодолимая отчужденность — эти примеры можно продолжать до бесконечности, — в Тихонове свободно раскрывается словно бы надсубъективное, общественно символическое и национальное начало. Может быть, именно это имел в виду Эраст Павлович Гарин, отметив-

ший в актере две вещи: «нежную лиричность и в то же время *необычайный волевой напор* (курсив мой. — *Е.М.*)». Тихонов олицетворил золотую середину между такими крайними фигурами спектра как, скажем, тот же Всеволод Санаев (народный долг) и Олег Даль (чистый индивидуализм, уже почти несоветский). Кстати, роль учителя в «Доживем до понедельника» — пусть это мелодрама, и нет в ней никаких «переломных моментов» — оказалась настолько удачной именно благодаря этому точнейшему, до дюйма выверенному балансу между частным и общественным, индивидуальным и государственным, элитарным и общедоступным во всем строе, духе, сознании и мышлении персонажа. Весь облик актера каким-то удивительным образом нес в себе нечто гораздо большее, нежели могла бы выразить самая изощренная артистическая субъективность, — некое, повторюсь, надличностное содержание, если угодно — объективную историческую волю.

3

Вообще, фильмографию Тихонова принято официально делить на так называемый «голубой период» и период настоящих ролей. «Голубым» Гарин и Ростоцкий называют роли до «Пенькова» (1957) включительно. Сам Тихонов отозвался об этих ролях как о «наивных», добавив что испытывает к ним благодарность и нежность, потому что, исполняя их, чувствовал себя ря-

«Война и мир», режиссер Сергей Бондарчук

«Доживем до понедельника», режиссер Станислав Ростоцкий

дом со своими кумирами — Крючковым, Андреевым, Астанговым и Симоновым.

Но чем же все-таки «настоящие роли» отличаются от ролей «голубого периода»? Ростоцкий (снявший Тихонова в пяти успешнейших картинах и являвшийся по нему, может быть, самым главным специалистом) полагает так: «После «Пенькова» началась работа над образами, требовавшими внутреннего и внешнего перевоплощения». На наш взгляд, можно сформулировать иначе: все последующие роли Тихонова предполагали глубокую раздвоенность образа. Дело не в персонажных легендах — вовсе не все его герои были разведчиками и дипломатами (хотя, пожалуй, подавляющее большинство), — а *во внутренней неверности, непрозрачности сложного человека*, пусть даже самого прямого и благородного в сердце своем.

Эта нравственная непроницаемость облика — столь же органическая, как и тихоновское обаяние естественности, которое было невозможно сымитировать, — заметна уже в Матвее («Дело было в Пенькове»). Уже в этом герое можно обратить внимание на потрясающее сочетание порядочности и бесстыдства — то есть на то самое свойство личности, которое иные назовут «самообладанием», «хладнокровием», «эффективной работой на результат», — словом, качеством, без которого действительно не бывает хорошего шпиона или резидента. Напомню, что в этой мелодраме молодой артистичный — весь, казалось бы, нараспашку — тракторист, едва женившись по любви, почти сразу же влюбляется в новую девушку, приехавшую из Ленинграда. Но фокус вовсе не в ветрености его чувств, а в полном отсутствии чувства вины перед молодой женой. Любовный треугольник — или, говоря языком более поздним, «двойная агентурная игра» — преспокойно продолжается до тех пор, пока жена не доходит до нервного срыва и чуть ли не до покушения на убийство соперницы. Мало кому удалось бы сыграть эту роль так, чтобы поведение мужа не вызывало нареканий. Тихонову — удалось. А вскоре ему будут удаваться и не такие трюки.

Уже в самом имени-фамилии актера есть неприметный оксюморон: разве слава бывает тихой? Но здесь же и намек на особую, негромкую героику его образа. Этот дар играть двойных агентов, должностных лиц с непростыми поручениями, «людей с другой стороны» (так и назывался еще один фильм с его участием — «Человек с другой стороны»), словом, *тихих героев*, первым отчетливо обнаружил, кажется, Михаил Швейцер, у которого Вячеслав Васильевич исполнил роль своего первого настоящего провокатора — мичмана Панина (1960). По уровню цинизма — причем цинизма, как бы незамечаемого советским зрителем, остающегося в слепой зоне приключенческого жанра, — эта роль оставляет Макса Отто фон

Штирлица с его вероломством далеко позади. Ни присяга царю и отечеству, ни доверие коллег по службе не останавливают офицера, планомерно работающего на большевистских подрывников и не гнушающегося водевильной ложью. Совсем не обязательно быть монархистом, чтобы разглядеть крайнюю моральную предосудительность действий Панина. Ни о какой наивности авторов здесь не может быть и речи — Швейцер сознательно сделал ставку на феноменальную способность Тихонова превращать белое в черное, а черное в белое, сохраняя мину и внешне серьезную, и внутренне радостную, как у человека, убежденного в своей правоте. С годами эта тихоновская алхимия будет обретать все больший привкус морального ригоризма (сравним живую мимику того же Панина и бледную мертвенность Штирлица). Любопытно, что в картине есть юмористическая сценка, которая хорошо показывает, как легко эта «изменчивость» должностного лица может обратиться и против самой советской власти (надо полагать, весь эпизод — режиссерская фига органам). Руководство Военно-Морского флота призывает офицеров бдительно следить за «внутренними врага-

«Семнадцать мгновений весны», режиссер Татьяна Лиознова

ми» (формулировка, имевшая широкое хождение в сталинские годы), и молодой красавец Панин, откликнувшись на обращение к нему, бойко вскакивает: «Так точно, господин адмирал первого ранга! Внутренний враг не дремлет!»

«Они сражались за Родину», режиссер Сергей Бондарчук

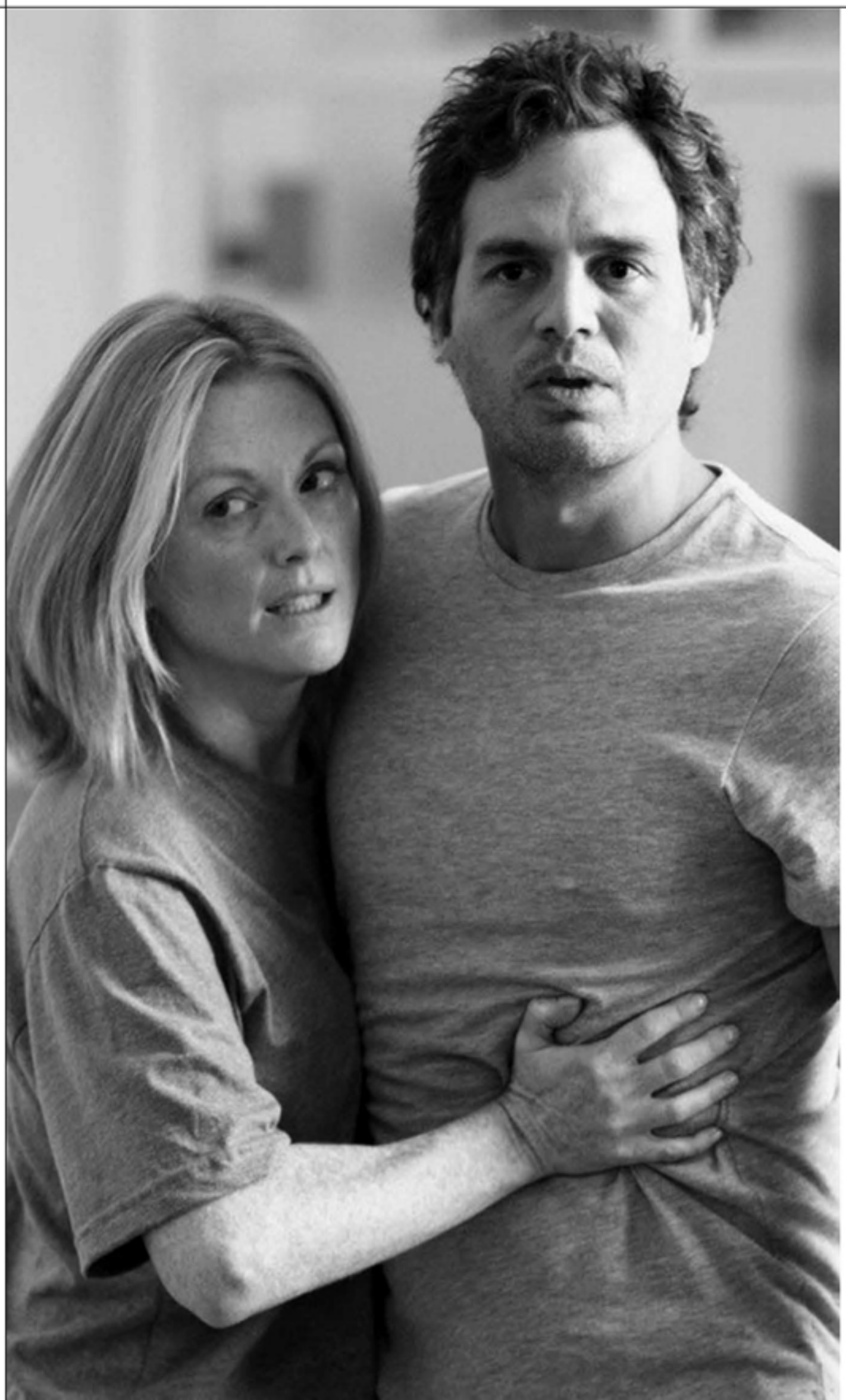
4

Выше мы отметили, что название оммажа Ростоцкого лукаво. Действительно, судьба Тихонова — это частный пример киноактерской профессии, и пример исключительный. Однако в некотором более глубоком смысле и вопреки всяческим «партийным прочтениям» Тихонов является не исключением, а самым настоящим образцом глубокого понимания самой сути актерского профессионализма.

В «Профессии...» есть курьезный момент — Всеволод Санаев, стремясь подчеркнуть государственное значение таких мастеров, как Тихонов (и, конечно, как он сам), внезапно роняет, что актер неотделим от своей гражданской позиции (потому что зрители, де, влюбляются в образы и подражают им). Но то ли потеряв нить, то ли почувствовав слишком скользкую почву, артист свернул тему на полуслове. Понятно, что всё — ровно наоборот: задача актера именно в перевоплощении. Перевоплощение это временно и контролируемо, и все-таки именно от его внутренней полноты зависит успех сыгранной роли. И в этом беспринципном протеизме — особый статус актерского искусства. Часто забывают, что миметический талант противостоит не только остальным ремеслам, изображая и пародируя каждое из них. Актерство является насмешкой и над понятием «гражданина» (в смысле открыто заявленной позиции — политической ли, религиозной и т.д.). Не забавно ли? Отечественного либерала с отечественным сталинистом разъединяет отношение к родным гробам, к общей истории, литературе и искусству, но объединяет любовная преданность звездам советского экрана. То, что мы не прощаем никому, мы прощаем актеру, ведь он — не он.

Вячеслав Васильевич не был, насколько известно, ни циником, каких играл, ни инакомыслящим. А был вполне лояльным советским гражданином, свято верящим в социализм с человеческим лицом. Да и как не верить, если это лицо — твое собственное? Тихонов уникален именно тем, что его искренность полностью совпадала с требованиями цинического профессионализма, профессионализм — с внутренней правдой воплощаемых образов, а образы, в свою очередь, выражали государственную политику страны в ее культурном художественном эквиваленте. Идеальный советский артист, и даже лучше — благодаря утонченному национальному обаянию красивого русского фенотипа, на которое советская власть вовсе не обязана была рассчитывать: оно досталось ей счастливым бонусом. Потому мы и почти не помним те довольно многочисленные роли, в которых актер, иной раз очень тонко, играл сугубо частных лиц — с ними могли не хуже справиться и другие яркие индивидуальности советской киношколы. Потому и закат его блистательной карьеры можно отсчитывать вместе с закатом советской власти и одновременно — с зарей перестройки.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Слепота»

НИНА ЦЫРКУН

Смотреть, видеть, ненавидеть, еще зависеть…

Что, если бы человек по воле сотворившей его природы был изначально лишен одного из своих пяти чувств? Легко представить, что не имей он слуха, не родилась бы музыка, не имей зрения — не появились бы живопись, скульптура, архитектура, не обладай обонянием, не возникла бы парфюмерная индустрия. Это понятно. А в самой организации человеческого сообщества что-нибудь изменилось бы? Нобелевский лауреат, португалец Жозе Сарамаго лабораторным путем последовательно отнимает у человеков что-нибудь существенное, вплоть до способности (обреченности) умирать в романе «Перебои со смертью», и внимательно наблюдает, что же произойдет. По большому счету, ничего неожиданного не происходит. Напротив, повседневно наблюдаемое, то, от чего хотелось бы отвернуть взгляд, укрупняется, обостряется и так бросается в глаза, что уж и захочешь, да не отвернешься.

Роман «Слепота», который экранизировал бразилец Фернанду Мейреллиш, — это притча о внезапно охватившей человечество слепоте. Роман (блистательно переведенный на русский язык Александром Богдановским) был написан в середине 90-х, фильм два года назад открывал Каннский кинофестиваль. Только блокбастеры попадают на наши экраны мгновенно, артхаус, как правило, идет своими тернистыми тропами долго. Но зато у таких фильмов есть преимущество — они и не устаревают столь стремительно, как чемпионы бокс-офиса.

Притча о слепоте вообще сюжет вечный, куда торопиться. И человечество

«Слепота» ***(Blindness)***
По одноименному роману Жозе Сарамаго
Автор сценария **Дон Маккеллар**
Режиссер **Фернанду Мейреллиш**
Оператор **Сезар Шарлон**
Художники **Туле Пик, Мэтью Дэвис**
Композитор **Марку Антонью Гимарайнш**
В ролях: **Джулианна Мур, Марк Руффало, Алиса Брага, Юсукэ Исэя, Ёсино Кимура, Гаэль Гарсиа Берналь, Дон Маккеллар, Дэнни Гловер и другие**
Rhombus Media, O2 Filmes, Bee Vine Pictures, Alliance Films, Ancine, Asmik Ace Entertainment, BNDES, Cinema Investment, Corus Entertainment, Fox Filmes do Brasil, GAGA, Movie Central Network, Telefilm Canada
Канада — Бразилия — Япония
2008

нисколько не изменилось за всю историю наблюдений. Стало быть, и картина окажется актуальной, выйди она на экраны, скажем, в один из годов первой трети XX века или века XXI.

Так же вечен и мотив тотальной эпидемии, поражающей человечество. Будь то моровая язва, холера или, как в маленькой трагедии Пушкина и у Альбера Камю, чума, она есть одновременно наказание за накопившиеся грехи, обнаружение глубинных свойств человека и момент истины — дабы возникла причина и досуг обратиться взглядом внутрь себя.

Возвращаясь к «Слепоте» — что и говорить: поразивший на этот раз множество народу вирус слепоты в одном отдельно взятом городе, в стране или на всей планете обнаружил в «венце творения» такие изъяны и язвы, что лучше б глаза и не глядели.

Хуже всего то, что надеяться не на что: в любых предлагаемых обстоятельствах тот или иной коллектив, то или иное сообщество непременно будут воспроизводить все те же модели жизнеустройства, где сильный станет угнетать и подавлять слабого, загоняя его в концлагерь той или иной модификации. Подробную инструкцию по применению этой методики в 1954 году создал Уильям Голдинг в романе «Повелитель мух». (В 1963 году в конкурсе Каннского кинофестиваля была показана его экранизация, сделанная Питером Бруком.) Характерно, что писатель-дебютант сочинял свою книгу как иронический парафраз «Кораллового острова» Роберта Баллантайна, певца строителей империи, где потерпевшие кораблекрушение подростки дружными усилиями создают свою райскую идиллию. Наверное, не случайно рукопись романа Голдинга приняли к печатанию только в двадцать первом издательстве, а фильм Брука вышел на экран через два года после завершения работы над ним. Гораздо приятнее читать духоподъемные книги вроде «Кораллового острова», проникнутые верой в созидательные силы и кооперативный настрой человека. В зеркало, которое не льстит, смотреться не хочется. Поэтому за те же работы, «которые, используя притчи, подкрепленные воображением, состраданием и иронией, дают возможность понять иллюзорную реальность», за которые Сарамаго получил Нобелевскую премию, он же был отлучен от католической церкви. Его роман «Евангелие от Иисуса» церковь назвала «пасквилем на Новый Завет» — за то, что Иисус в нем показан не божеством, а по преимуществу человеком, а стало быть, отягощенным всеми сомнениями, желаниями и ошибками, которые ему сопутствуют. Жюри литературного конкурса Евросоюза исключило книгу из списка претендентов на премию. В знак протеста писатель покинул Португалию.

Экранизация «Слепоты», несмотря на популярность нобелевского лауреата, состоялась почти через полтора десятилетия после выхода в свет романа. Человечество и так живет в непрерывном ожидании глобальной катастрофы, и это ожидание постоянно подкрепляется бесконечными катастрофами местного значения. Поэтому так легко поверилось в неумолимую поступь по земному шару свиного гриппа. Причем болезнь воспринимается как разновидность эпидемии вообще, которая может выступить в обличье финансового или любого другого кризиса. При этом проще поверить в нечто самое маловероятное — глобальное потепление, летящий на нас астероид, а еще лучше — в то, что через несколько миллионов лет Солнце остынет и Земля вымерзнет, чем в то, что на самом деле давно и практически поголовно поразило население планеты. Поэтому так популярны фильмы-катастрофы с неизбежным, как дембель, хэппи эндом, в отличие от дистопических аллегорий артхауса с их зубодробительным серьезом на тему деградации человечества и отдельно взятых особей, предвещающих тьму в конце туннеля.

Фильм бразильца Мейреллиша, поставленный по сценарию канадца Дона Макеллара, естественно, не столь сложен и заковырист, как сложно выстроенный роман португальца Сарамаго. Сюжет, конечно, спрямлен и упрощен. Но и этого достаточно, чтобы мороз продрал по коже.

Важно то, что не ушла в песок, а напротив, прояснилась линия личной ответственности, связанная с главной героиней, безымянной (как и все прочие) женой доктора-офтальмолога, которую сыграла Джулианна Мур. Говорят,

среди слепых и одноглазый — король. Жену доктора (в его роли Марк Руффало) по неизвестной причине (то есть причина чисто условная, «технологическая», а именно — результат авторского произвола) миновала общая участь. Она не заразилась таинственным вирусом, ослепившим одного за другим почти все население неизвестного города, а может быть, и страны или даже всей Земли. Жена доктора может видеть и совершает первый героический поступок, следуя в изолятор вместе с мужем, который одним из первых подцепил недуг от своего пациента. Фильм выстраивается с точки зрения этой женщины, которая выполняет функцию «субъективной камеры»: все события, происходящие на экране, мы видим ее глазами. Или отворачиваемся вместе с ней, если в поле зрения попадает ее собственный муж в объятьях другой женщины.

Власть действует так, как подсказывает логика сегодняшнего дня: не умея справиться с болезнью, загоняет всех заболевших в заброшенное помещение бывшей психушки, постепенно превращая ее в настоящую тюрьму, охраняемую автоматчиками, которым отдан приказ в случае попыток побега стрелять на поражение.

Несчастным слепцам приходится учиться жить по-новому, овладевая простейшими необходимыми навыками — к примеру, пользоваться туалетом или убирать мусор. К счастью, у них есть проводник — зрячая Жена доктора, которой хватило ума скрывать, что она может видеть. Однако первые шаги коллективного жизнеустройства довольно быстро обнаруживают безнадежность: в ход вступает дарвинистский закон выживания сильнейших, организующих общежитие в соответствии с иерархией ценностей, реально (а не по заповедям, проповедуемым религией и этикой) установившейся в большом мире — кто первым встал, того и тапки. «Первым встал», то есть сообразил, что «свято место» пока пустует, Бармен (Гаэль Гарсиа Берналь) из палаты номер три, который и поспешает объявить себя диктатором. У него мгновенно находится подручный — крепкий мужик с пистолетом. Бармен, то есть теперь уже Король, сразу разрабатывает стратегию поведения и устанавливает правила для всех обитателей изолятора. Теперь он будет распределять еду — кто хочет есть, должен отдать ему все ценное. Вторым пунктом идут женщины: они тоже годятся в качестве универсального эквивалента. Надо отдать должное узникам — они не сразу готовы расстаться с моральными принципами, к которым привыкли на воле. Жена первого ослепшего, этническая японка (Юсукэ Исэя), несмотря на протест мужа (Ёсино Кимура), идет в третью палату вместе с подругами по несчастью, потому что это справедливо. Жуткая сцена массового изнасилования снята общим планом при темном освещении, милосердно позволяющем не разглядеть детали, но ее трагический исход не спрячешь — одну из женщин выносят из палаты мертвой.

Мало-помалу Жена доктора все тверже осознает свою ответственность за судьбу слепых. После определенных сомнений, в нарушение заповеди «не убий», она воспользовалась своей привилегией, и в результате несколько узников вышли на свет божий, чтобы убедиться, что хаос и насилие охватили весь город. Как праотец Ной, она спасла — впрочем, вполне неосознанно — представителей всякой твари: тут ее муж-доктор, горничная отеля, полицейский, проститутка, клерк, мудрый пожилой афроамериканец, ребенок — в случае чего они могут заложить основы новой цивилизации.

Из всех вариантов притч о слепоте в романе и фильме актуализируется тот, на который непосредственно указывает один из эпизодов — в церкви, где на заднем плане негромко звучат слова священника, напоминающего о Савле, в слепой ярости осуществлявшем гонения на христиан. На пути в Дамаск, где он намеревался уничтожить гнездо пассионарных последователей Иисуса, Савл был ослеплен и потом через три дня прозрел уже как апостол Павел. Если читать «Слепоту» в библейском ключе, то можно объяснить зрячесть Жены доктора тем, что в мире всегда есть некое число праведников. (До эпидемии эта женщина выглядела какой-то безликой, что можно отождествить с невинностью.) Но только, как и пряников сладких, их опять не хватает на всех. В «Слепоте» хватило; дай бог, чтобы — случись такая напасть — это не осталось чисто художественным приемом.

ЕЛЕНА ПАИСОВА

Такая игра

Чем в больший абсурд превращается война, тем ярче это отражает кино, начиная метаться в поисках путей и способов проиллюстрировать понятие войны, вышедшей за грань устоявшихся, привычных и всеми принятых представлений о ней. Экранная война — больше не прилизанная сказка о героях, но и не безумный и пустой экшн. Она — воплощенный хаос, то есть почти реальность. Как таковых «своих/чужих» больше нет, исчезает однозначность, логика расстановки акцентов полностью нарушается, ни одно суждение (политическое, идеологическое, религиозное) нельзя толковать с ходу, про объективность не может быть и речи. Во всем сквозит какая-то лживость или двусмысленность, исследовать которую уже мало кто решается, — это она нас теперь исследует. Но линии, как всегда, сходятся в человеке — в том, кто порождает, поддерживает, подчиняется, переживает и несет на себе свой личный камень, которым его придавливает война.

«Вестник» ***(The Messenger)***
Авторы сценария **Алессандро Камон, Орен Муверман**
Режиссер **Орен Муверман**
Оператор **Бобби Буковски**
Художник **Стивен Беатрис**
Композитор **Натан Ларсон**
В ролях: **Бен Фостер, Вуди Харрелсон, Саманта Мортон, Джина Мелоун, Стив Бушеми и другие**
Oscilloscope Laboratories, Omnilab Media
США
2009

«Вестник» Орена Мувермана — о таких людях: без смысла, цели и эмоций бродят они по улицам безликого города, присматриваясь к миру, как к потенциальному врагу или союзнику — различия почти неуловимы. Уилл Монтгомери (Бен Фостер), молодой сержант, заканчивающий службу по контракту, отправленный из Ирака домой из-за полученного ранения, продолжает служить своей стране, приступая к новым обязанностям: он должен доставлять уведомления о гибели солдат их родственникам. Наставником и партнером ему назначают капитана Тони Стоуна (Вуди Харрелсон), и правда своим видом и поведением напоминающего груду камней. Монтгомери получает подробную инструкцию, в которой чет-

ко прописано, как сообщать людям о смерти их близких: «Никаких проявлений личных чувств, никаких утешений, нельзя к ним прикасаться...» Словом, нужно сбросить оболочку человека, стать идеальной частью военного механизма, его воплощенной мини-копией. От себя оставить голос и военную форму. «У тебя голова не больная?» — спрашивает Стоун. «Нет, сэр», — отвечает Уилл, глядя не на собеседника, а скорее, в пустоту перед собой.

Весь фильм выдержан в той же механистичной стилистике. Камера както плавно, словно из последних сил, движется за героями, тщетно пытаясь найти их настоящих, ухватить «удобный» ракурс, которого нет и не может здесь быть. Практически нет закадровой музыки, цвета будто сгущены, затем выжжены, высушены и замутнены, в лаконичных диалогах нет пафоса, кроме того, что приписан упомянутой инструкцией. В словах «вестников» — металлическая холодность и режущее безразличие, и эти слова взяты из жизни, а не из сценария. Прорываясь наружу из «той», военной реальности в эту, мирную, они застревают где-то в самом неудобном углу сознания, где постоянно пульсируют, ноют. Подобные странные, неудобные, неоседающие ощущения возникают не раз на протяжении фильма. Хотя, казалось бы, история выстроена вполне обычно.

Молодой, хоть и повоевавший солдат с водянистыми глазами, но жестким взглядом сталкивается с человеком-горой, прожженным цинизмом капитаном, который на каждом шагу придерживает парня или грубо бьет по рукам, втаскивая обратно в колею установленных правил. Но кажущиеся противопоставление и конфликт, вроде бы очевидно прописанные в самом начале истории, постепенно остывают, растекаются, растворяются в иной атмосфере, что впитывает в себя и героев, и все, с чем они соприкасаются, и всю жизнь вокруг них. В «Вестнике» вообще почти нет острых углов. Все сглажено, заторможено, будто смазано безразличием, которого в кино глаз не приемлет, потому что «слишком правда».

Мир, в который возвращается Монтгомери и который мы видим его глазами, — плоский, почти стерильный, выскобленный, выцветший, теплохладный. Похоже, Уилл уже ничего не ищет, не потому, что знает, что поиск ни к чему не ведет, а потому, что само слово «поиск» для него — пустой звук. Все — декорация, кино, компьютерная игра. Свидание с девушкой показано как некий обряд, набор стандартных действий, смысл которых утерян. Дом Уилла больше похож на бункер. Гладкие пустые стены, все предметы строго функциональны — просто атрибуты, существуют как бы отдельно, лишь обозначая ту материальную составляющую, которую принято ассоциировать с «нормальной жизнью». Только компьютера у Уилла нет. Хотя сам он поразительно напоминает героя некоей виртуальной игры, квеста, в котором нужно выполнить миссию, подобрав определенный словесный код и совершив ряд действий. Миссия эта заканчивается одним — слезами и криками родственников, руганью и проклятиями, отчаянием и бессильной злобой против войны и тех, кто пишет ее правила.

Все это показано как нечто будничное, как повседневность, в которой весть о смерти приходит в обычный день в виде человека в специальной форме. Сухие фразы — мгновение — плач, обычное дело, роли розданы. Поэтому такой дикой кажется реакция Оливии (Саманта Мортон), которая в ответ на сообщение о трагической смерти мужа опускает глаза, потом благодарит вестников, говорит, понимает, что и для них это непросто. Больше ей ничего не нужно. Нарушается привычный обряд реакции, нет ни слез, ни горя, ни отчаяния в глазах.

Как ни странно, именно эта женщина без эмоций приковывает внимание Уилла, заставляя преследовать ее, следить за ней и ее сыном, искать встречи. Он — опустошенный — почувствовал в ней нечто родственное, то же зерно «чуждости», что проросло и в нем самом. Позже она расскажет Уиллу, что муж покинул ее задолго до того, как умер. Он уже не мог оставаться дома, ушел снова в армию. Что, почувствовав однажды «запах гнева и страха», пропитавший его одежду, она поняла: он уже никогда не будет «здесь», «дома».

Такая «недоромантическая» линия в фильме кому-то может показаться лишней, надуманной, разговоры Уилла и Оливии больше напоминают внутренние монологи. Эти странные отношения свидетельство отстраненности героев, они усиливают ощущение «отсутствия» людей здесь и сейчас, их выбитость из ритма и схем нормальности, их неуместность, непонимание того, где они, что делают и, главное, зачем.

Но еще более остро ощущается отчуждение людей не только друг от друга, но и от самих себя, невозможность ни вернуться к себе, ни найти себя заново. Монтгомери в начале фильма сидит в кабинете врача, из его глаз текут слезы, не настоящие, это капли, которые доктор прописывает ему для лечения синдрома сухого глаза. Это не его слезы. Слова, которые он произносит, сообщая весть о смерти солдата, не его слова, они написаны в специальной книжке-инструкции. Девушка, с которой он занимается любовью, не его девушка, она собирается выходить замуж за другого. Его называют «героем, настоящим солдатом», но он чувствует, что человек, о котором говорят, не он.

То же можно сказать и о Тони Стоуне, человеке с бугристым черепом и грубой иронией настоящего армейца, который в начале фильма кажется довольно однозначным персонажем, служащим, казалось бы, лишь фоном в истории Уилла. Но постепенно мы узнаем, что на настоящей войне он, по сути, и не был, что в прошлом — проблемы с алкоголем, что «принадлежит армии и так и должно быть», что на самом деле больше всего хотел, чтобы его застрелили в бою. Боясь очутиться в собственной пустоте, он прячется в армии, как в надежном укрытии. Работая вместе, Уилл и Тони — два потерявшихся человека — со временем начинают как бы заново прокладывать путь во внешний мир и одновременно в глубь самих себя. Рассказывают друг другу о жизни, едут на рыбалку, потом на праздник в честь помолвки бывшей девушки Уилла, где напиваются, орут, а потом, как дети, играют в войнушку на автостоянке, снова как в виртуальной игре. Уилл рассказывает Тони о смерти, которую увидел и ощутил на войне. О людях, разорванных на куски. О том, как его назвали героем. Рассказывает так, словно это случилось не с ним, не в этом мире, не в этом времени. То, что было после, — не возвращение назад, не изобретение нового мира, не новое рождение. Это умирание, прожитое много раз, которому суждено длиться. Но вместе с тем это как пробуждение в незнакомой местности, где человек сначала вынужден двигаться на ощупь, а потом вновь начинает понимать, что такое зрение, слух, обоняние. Учиться видеть других людей, похожих на него, понимать, что они умеют говорить и не только и что сам он тоже способен что-то делать, что он называется «живым».

Все эти слова могут показаться пафосом, отчасти это справедливо, потому что мало кто владеет языком, на котором можно по-настоящему говорить о войне. Но то, о чем сегодня говорит жизнь, выразить можно. Война выплеснулась из формы героического эпоса, утратили смысл словосочетания «благородное дело», «дать отпор врагу», «отстаивать честь», «борьба за справедливость». Само понятие «враг» рассыпалось, почти растворилось, поглотило само себя. Война стала неким символом, игрой, политической придурью, странной, если не сказать идиотической, необходимостью. Кино о войне — сегодня по большей части истории о «человеке без свойств», ниоткуда, борющемся за ничто на ничьей земле, человеке с другой планеты, которому некуда возвращаться и которого нигде не ждут. Оттуда нельзя вернуться. В «Повелителе бури» война — наркотик, порабощающий человека. Война в «Вестнике» — какая-то марсианская пыль, которая облепляет его изнутри, высушивает и выбрасывает на другую, сине-зеленую планету, где не хочется жить, но где бессмысленно красиво встает солнце.

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Святой и немцы

В самом начале фильма «Поп» мы видим, как добрый, хороший батюшка, о. Александр Ионин (Сергей Маковецкий), вырезает из книжки фигурку то ли ангела, то ли старца, чтобы потом наклеить ее на картонку и изготовить наглядное пособие для неразумных детей.

С изумительной точностью режиссер Владимир Хотиненко воспроизводит здесь свой собственный творческий метод. Фильм «Поп» — это, собственно, и есть такой вот душеспасительный коллаж под названием «Торжество православия», в котором фигурки взяты из одной книжки (той, где про старцев с ручными львами), фоны из другой (где война и немцы, все острые углы старательно обрезаны, швы затерты), и в итоге получается самодельная иконка: «Святой старец на фоне немцев». До слез умилительно, но немножко странно.

Впрочем, у режиссера, я думаю, не оставалось иного выбора, ибо решить поставленную перед ним идеологическую задачу иными средствами было, наверное, невозможно.

С одной стороны, надо было потрафить патриарху Алексию II, который перед своей кончиной озаботился реабилитацией православного духовенства, окормлявшего паству на оккупированной нацистами территории, — к этому духовенству принадлежал и отец покойного — настоятель одной из таллинских церквей, и он сам, в отрочестве служивший у папы алтарником.

С другой стороны, требовалось снять кино, безусловно, патриотическое, никоим образом не противоречащее общегражданскому мифу о священной народной войне против фашистской нечисти.

Ну и, наконец, рассказ о священнике, которому выпало на долю возрождать православие при фашистах, требовалось подать не как какой-нибудь маргинальный исторический эпизод, а как символ, знамя, хоругвь нашей возрождающейся суверенно-православной ду-

«Поп»

По одноименному роману Александра Сегеня

Авторы сценария **Александр Сегень, Владимир Хотиненко**

Режиссер **Владимир Хотиненко**

Оператор **Илья Демин**

Композитор **Алексей Рыбников**

В ролях: **Сергей Маковецкий, Анатолий Лобоцкий, Нина Усатова, Лиза Арзамасова, Кирилл Плетнев, Юрий Цурило**

КТК «Православная энциклопедия»

Россия

2010

ховности. Так, чтобы кино не стыдно было показать на Пасху в главном храме страны и водить на него людей целыми приходами и семинариями.

Решить такую задачу — сродни исчислению квадратуры круга. Но режиссер, я считаю, справился! Неудобную «квадратную» реальность церковного коллаборационизма ему удалось обтесать, ошкурить и надраить до состояния идеального «сферического православия в вакууме».

В центре фильма — прекрасный во всех отношениях священник о. Александр со своей не менее замечательной матушкой Алевтиной (Нина Усатова). Батюшка — мечтательный, чудаковатый и деликатный — беседует с мухами и вырезает ангелов. Матушка — земная, хозяйственная, с виду суровая, с грубо вытесанным скифским лицом — ворчит и ругается. Но они глубоко и по-настоящему любят друг друга и являют собой идеальную пару «попугайчиков-неразлучников», когда у супругов одни очки на двоих, матушка бегает за батюшкой с епитрахилью, а он ласково зовет ее «мой точильный камень».

Поначалу оба они мирно живут в селе Тихом на территории Латвии, и самая большая забота у матушки, что куры чересчур обильно несутся — «не к добру». А батюшку донимает визитами местный еврейский патриарх — умоляет отговорить от крещения упрямую еврейскую дщерь. О. Александр девицу старательно отговаривает, притом что на самом деле, скорей, уговаривает, и уже в следующем эпизоде еврейскую барышню Хаву (Лиза Арзамасова) красиво и пафосно, в потоках воды и света крестят в церкви и нарекают Евой.

И тут начинается война.

Речь Молотова из репродуктора. В деревню въезжает советский танк, и по просьбе танкиста батюшка торопливо и истово кропит боевую машину святой водой. Но танк скрывается в клубах пыли. В село входят немцы. Латыши встречают их цветами и хлебом-солью, а о. Александра вызывают к начальству в Ригу и предлагают отправиться в соседнюю Псковскую область, где оккупационные власти позволили организовать православную миссию. Типа там большевики-ироды все храмы позакрывали, и вот теперь настало, наконец, время вернуть духовно ограбленному народу святые таинства Церкви и слово Божие. Переспросив для порядка: вот я-де в честь святого благоверного князя Александра Невского крещен, а он немцев бил, как же это? — батюшка, услышав в ответ, что немцы в сравнении с большевиками — меньшее зло, соглашается. И вот уже трясется с матушкой и с котом в группе православных священников и монахов в допотопном автобусе — возрождать церковную жизнь среди людей, которые лет двадцать, поди, не видали живого священника.

Люди в нищей псковской деревушке Закаты, раскинувшейся на берегу лесного красивого озера, встречают батюшку, как родного, так, будто и не промывали им двадцать лет мозги атеистической пропагандой. Тут же закрашивают карту СССР на куполе храма, выносят из него кумачовые советские лозунги, возвращают на место иконы, кинобудку вновь превращают в алтарь и даже поднимают со дна озера и воздвигают на колокольню затопленный при Советах колокол. Люди тут прямо-таки истосковались по православной вере. И единственный, кто недоволен тем, что на месте клуба с танцами и кино теперь церковь со свечками и иконами, отбившийся от своей части и забредший в Закаты солдат Лешка (Кирилл Плетнев) из местных, у которого немцы сдуру пристрелили невесту Машу. В тоске, сжимая обрез, он бродит вкруг храма, намереваясь отомстить попу за поругание «святыни», где они с Машей когда-то объяснялись в любви, плясали кадриль и смотрели фильм «Александр Невский».

Однажды ночью Лешка с обрезом пробирается в церковь, куда за какой-то надобностью пришел о. Александр, и, зачитав приговор, стреляет в безответного батюшку. Но пуля уходит в сторону, попадает в икону (из отверстия тут же начинает литься нездешний свет), а о. Александр предлагает перед собственной кончиной отпустить грехи будущему убийце. Он накрывает епитрахилью буйную Лешкину голову, читает молитву — и чудо! — злобный гонитель Савл моментально превращается в Павла. Нет, Лешка, конечно, не идет проповедовать Христа распятого по городам и весям; он уходит в лес,

к партизанам, но там, в лесу, всячески заступается за о. Александра и оберегает, как может, от партизанского карающего меча.

Еще интереснее складываются отношения о. Александра с оккупантами. У него имеется свой, «ручной» немец наподобие того, как у старца Зосимы Финикийского был прирученный лев, который однажды в пустыне сожрал принадлежащего старцу осла, а потом, устыдившись, смиренно понес вместо него поклажу. Иван Федорович Фрайгаузен (Анатолий Лобоцкий) — из обрусевших немцев, православный, в первую мировую войну служил в царской армии, в гражданскую воевал у Деникина, а теперь в Германии на хорошем счету, обедает периодически с Гитлером и курирует деятельность Псковской православной миссии на предмет соответствия идеологическим интересам рейха. Но все это — ширма. На самом деле основное назначение Фрайгаузена в рамках сюжета — быть «волшебным помощником» и служить у нашего батюшки на посылках. Он помогает выправить документы на усыновление Евы, добывает разрешение о. Александру навещать и снабжать продуктами пленных красноармейцев в концлагере... Он запросто обедает у него в доме. Он настолько свой, что в его присутствии Рижский митрополит, владыка Сергий Воскресенский (Юрий Цурило), передает о. Александру письма от воюющих в Красной Армии сыновей и зачитывает послание новоизбранного Московского и всея Руси патриарха Сергия. То есть Иван Федорыча, ну, совсем не стесняются! Больше того, о. Александр даже позволяет себе на него иной раз прикрикнуть: «Вон из моего дома!» И «лев», то бишь немец, виновато поджав хвост, уходит. Потом, правда, под конец фильма о. Александр его прощает...

В общем, чудеса в картине происходят в штатном режиме; лев мирно щиплет травку рядом с ягненком, и потому о. Александр в основном ведет в деревне Закаты «достойное, тихое и безмолвное житие», отмеряемое по ходу фильма двунадесятыми праздниками: Преображение, Покров, Рождество, Пасха... Ну, однажды партизаны на деревню напали, полицаев местных порюхали, но священника с семейством не тронули, хотя собирались. О. Александр убитых полицаев отпевать отказался, но от немцев никаких неприятностей ему за это не вышло. Равно как и после эпизода, когда с крестом и Евангелием он заклинал сатрапов отменить показательную смертную казнь...

Господь хранит его, а он служит Господу и честно исполняет свой христианский долг. Вместе с матушкой беспрестанно усыновляет сирот: сначала Еву, добравшуюся каким-то чудом из Латвии (всю ее семью, надо понимать, немцы отправили в Освенцим, а она вот спаслась — не зря, видно, крестилась), потом еще троих малолетних беженцев из осажденного Ленинграда, затем — еще с полдюжины обескровленных детишек из концлагеря Саласпилс... Кроме того, о. Александр кормит, одевает и обувает несчастных красноармейцев, томящихся в лагере по соседству. Даже при содействии Фрайгаузена устраивает для них крестный ход на Пасху. При этом он с риском для себя и своего многочисленного семейства отказывается молиться за победу германского оружия и готов смиренно принять крестную муку от своих, от русских, когда вернутся.

Сергей Маковецкий играет это смирение, эту безграничную доброту, твердость в вере и сострадание к ближнему с безупречной психологической достоверностью. Нина Усатова отменно вторит ему. И когда в конце поседевшего, измученного, избитого чекистами батюшку увозят на грузовике с крестящимися красноармейцами в застенки НКВД и режиссер встык монтирует его лицо с ликом Христа на иконе, это не вызывает внутреннего протеста. А что? Все верно! Голодных кормил? Кормил! Пленных в узилище посещал? Посещал! Детишек спасал? Спасал. Жизнь свою готов отдать за овцы своя? Готов. Больше того, кажется, одним своим присутствием добрый пастырь о. Александр уберег деревню Закаты от особенно кровавых эксцессов войны. Не будь его, все могло быть гораздо хуже. Так что по всему выходит, батюшка наш — святой. Без вопросов.

Вопросы возникают, когда пытливый зритель начинает вникать в детали.

Вот привозят о. Александр с матушкой в лагерь военнопленных целую телегу с дровами, шерстяными носками, валенками и горячей едой... Откуда все это?

Крестьяне собрали? Или батюшка оторвал от сирот, от собственного хозяйства? (Неплохо же прихожане платят ему за исполнение треб!) Или просто у него в доме регулярно совершается чудо умножения хлебов, а также носков и валенок?

Или, к примеру, каким чудом получил он на руки детей из концлагеря? Ему что, немцы сами их выдали? В обмен на что? И из каких, простите, соображений?

И почему речь о молитвах за немцев заходит только в конце войны? Они что, идиоты? Раньше не могли до такого додуматься?

Вопросы можно множить. И в принципе дать на них достоверные, убедительные ответы было не так уж сложно. Фильм основан на реальных событиях, а история Псковской миссии неплохо документирована. Но рассказывать все «как в действительности», режиссеру было, видимо, не с руки. Неудобно. Ведь пришлось бы продемонстрировать гораздо большую, чем хотелось заказчикам, зависимость миссионеров от немецких властей. Ну, неудобно же, в самом деле, говорить, что окормление военнопленных сопровождалось их активной вербовкой в ряды РОА... Что поминать немцев во время служб священники были обязаны с первого дня оккупации, другое дело, что некоторые находили способ манкировать. Неудобно сообщать, что все созданные миссией детские приюты и церковно-приходские школы работали по учебникам и программам, утвержденным нацистами... Или что священники были обязаны писать и писали регулярные отчеты (читай — доносы) в СД.

Упаси меня, Боже, обвинять всех этих священнослужителей скопом в активном сотрудничестве с фашистами. В массе своей участники миссии были благородными, искренне верующими идеалистами, людьми хороших фамилий, получившими хорошее образование в Богословском институте в Париже и ринувшимися, очертя голову, едва появилась такая возможность, спасать родную страну от духовного одичания и погрома. А дальше все уже было по-разному, как бывает вообще на войне, на оккупированных территориях в частности: кто-то стучал партизанам, кто-то немцам, кто-то никому не стучал. Одни священники ушли вместе с германской армией, другие остались. Кого-то энкавэдэшники потом расстреляли, кого-то посадили, кого-то не тронули, а кто-то и вовсе сделал головокружительную карьеру при Советах, как, например, будущий патриарх Алексий II.

Но все это слишком сложно, противоречиво, неоднозначно, а пропаганда требует прямолинейности и простоты. И потому Хотиненко предпочитает вообще не углубляться ни в какие реальные исторические детали. Он намеренно помещает своего идеального батюшку в условное, сказочное пространство беспрестанного чуда, где действуют абсолютно условные персонажи, все назначение которых — выгодно оттенять Евангельские добродетели о. Александра. Поскольку собственных целей, соображений и мотивов второстепенным персонажам не полагается, воюют они на экране друг с другом довольно странно. Например, в момент партизанской вылазки немцы из деревни вдруг испаряются неизвестно куда и потом про убитых полицаев даже не вспоминают. А толстые партизаны в тулупах, один-единственный раз предприняв боевые действия, все остальное время изучают по книжке условные сигналы партизанской коммуникации, сурово смотрят в бинокль на деревню и ругают попа. Характерно, что действуют вокруг деревни одни партизаны, а казнят на площади каких-то совершенно других. И это не случайно, это так надо. Потому что в первом случае важно, что батюшка героически отказывается отпевать справедливо наказанных фашистских прихвостней, а во втором — заступается за ни в чем не повинных агнцев, среди которых, к тому же, юная босоногая дева, судорожно цепляющаяся босыми ступнями за кузов забуксовавшего грузовика (если бы это были те же мордатые мужики, что порезали безоружных полицаев, размякших и распаренных после бани, — их невинность в глазах зрителя была бы не столь очевидной).

Хотиненко строит свою картину по канону «иконы с клеймами», где ни внятных причинно-следственных связей, ни активного противоборства, ни напряженной военно-приключенческой интриги не полагается (что, надо сказать, сильно

сказывается на занимательности данного действа). Когда же ближе к финалу возникает необходимость поднять градус трагизма, авторы прибегают к каким-то уже совершенно запредельным, с точки зрения житейского здравого смысла, коллизиям — вроде добровольного ухода в зимний лес, чтоб замерзнуть, заразившейся тифом матушки Алевтины (а к доктору она для начала обратиться не пробовала?).

Словом, авторы искренне держат зрителей за неразумных, но чистых сердцем младенцев и из всех возможных зрительских эмоций усердно эксплуатируют только одну — глубокое, слезное умиление от созерцания православной святости. В этом своем православном самолюбовании они отчасти перегибают палку. Так ни создателей фильма, ни о.Александра с матушкой, ни их приемную дочь Хаву-Еву ни секунды не волнует судьба Евиных еврейских родственников, сгинувших где-то в газовых камерах. Кажется, все, что находится за рамками православного мира, для них просто не существует. Но в целом, надо признать, что кино у Хотиненко получилось на редкость безвредное.

Во всяком случае, оно производит куда менее тягостное впечатление, чем положенный в его основу роман Александра Сегеня с его махровой православно-сталинистской идеологией. Там «не по-детски» большая политика, и идейные споры, и игры спецслужб, и барабанная патриотическая пропаганда, и даже стыдливое восхваление ГУЛАГа: а что такого-то? Лагерь — просто монастырь с очень строгим уставом; для спасения души — самое то. Словом, в романе есть явная претензия на промывку мозгов, в то время как фильм наличие развитого головного мозга у зрителя попросту игнорирует. Он адресуется исключительно к чувствам. И чувства эти хорошие, добрые, в общем, христианские чувства...

Что касается эстетической ценности фильма... Как ни старается Хотиненко, все равно чувствуется, что он несвободен, связан заказом по рукам и ногам. А когда вдруг ни с того ни с сего отвязывается и позволяет себе внести в картину что-то свое, на экране возникают вдруг совершенно дикие на общем фоне младенчески наивного повествования маньеристские завитушки. Тут тебе и имитация фасеточного зрения мухи, и «тарковский» мистический трепет листьев — в сцене, где солдат Лешка уходит в лес, — и разного рода видения, сны, парящие в воздухе письма и совершенно запредельные сквозные метафоры, не организующие, а прямо-таки разлагающие художественную ткань картины. Особенно поразила меня мертвая корова, которую в фильме доят все, кому не лень, и которая в конце оживает. Во время просмотра я восприняла это как совершенно ненужный, навязчивый и физиологически отталкивающий аттракцион. Но в одной из рецензий в Сети вычитала, что это, оказывается, метафора православной церкви, которую считали погибшей, а она — гляди-ка — и кормит, и поит, и дает людям новую жизнь. Что ж, если материя, которую автор обязался воспеть, подсознательно ассоциируется у него с дохлой коровой, то это уже диагноз. Как писал Хармс: «Театр закрывается, нас всех тошнит».

Что же касается пропагандистских задач, то тут создатели фильма, к счастью, удивительным образом сами себя перемудрили. Заказчики из Патриархии так хотели оправдать сотрудничество РПЦ с сомнительными режимами (напрямую с фашистским, косвенно — с большевистско-чекистским), а создатели фильма так старались пойти им навстречу и в этой двусмысленной ситуации изобразить Церковь в «белых одеждах» — идеальной, совершенной и полностью соответствующей заветам Христа, — что на экране вдруг оказалась напрочь разорванной та глубинная связь между Церковью и земной властью, которая так долго и мучительно душила российское православие.

Не важно, какая власть на дворе. Церковь призвана служить Христу и только Ему. «Фашисты, коммунисты — приходят и уходят, а Господь остается» — фраза едва ли не революционная в устах православного священника. Другое дело, что те, кто верит в это, верят и так. А неверующих фильм «Поп» не убедит ни на йоту.

Господь поругаем не бывает. Он использует даже тех, кто пытается использовать Его в своих запутанных и сложных идеологических играх. Но человек слаб, и искусство подобного использования по большей части — увы! — не выдерживает.

АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ

Бог не ответит

«Серьезный человек» ***(A Serious Man)***
Авторы сценария **Этан Коэн, Джоэл Коэн**
Режиссеры **Этан Коэн, Джоэл Коэн**
Оператор **Роджер Дикинс**
Художник **Дебора Дженсен**
Композитор **Картер Бёруэлл**
В ролях: **Майкл Сталберг, Ричард Кайнд, Фред Меламед, Сари Ленник, Аарон Вулф, Джессика Макманус, Питер Брейтмайер, Дэвид Кенг, Бенджи Портно**
Mike Zoss Productions, Relativity Media, Studio Canal, Working Title Films
США — Великобритания — Франция
2009

Уже две тысячи лет у иудейства нет священства. Сразу после разрушения Иерусалима и позже, в рассеянии, было решено, что существование его излишне (Храма нет) и кощунственно. Народная вера заменила ритуал, жертвоприношение было заменено молитвой, чтением Торы и Талмуда, а положение руководителей общины заняли раввины — мудрецы, ученые, обладатели исключительной квалификации в толковании священных текстов, но не более того. Прямых проводников слов Божиих избранный народ лишен — потомки Авраама оставлены со Словом наедине. Что хочет сказать людям Хашем (от ивритского «эт-ха шамаим» — Небо; таково четвертое имя Всевышнего в семидесятидвухзначном каббалистическом списке), хочет ли сказать что-нибудь и, если да, можно ли услышать Его, — теперь личное дело всех и каждого.

Эти же вопросы стали главными в фильме «Серьезный человек». Они звучат в нем постоянно и прямо, в репликах разных героев, хотя выясняется, что и это не всё. «Всё» — не так просто. Многие страшные и тайные истины скрыты «за опавшими листьями» — вполне в иудейской традиции, ибо нет среди великих учений мира более запутанного, труднопостижимого, чем иудаизм.

Весь этот личный и тысячелетний груз публично взвалили на себя Этан и Джоэл Коэны, американские евреи, профессорские сыновья, философы, лауреаты четырех «Оскаров».

Коэн — в русской огласовке Коган — происходит от еврейского «коаним». Так называлось наследственное сословие потомков Моисеева брата Аарона, за которыми Бог закрепил исключительное право священнодействия в Храме. В изгнании

их функции, конечно, улетучились, но по сей день все, кто носит эту фамилию (а также Каганы, Кагановичи и даже Кацы), могут считать себя наследниками тех, кто входил в Святая Святых и видел Ковчег Завета.

Братья Коэн снимали притчи, выручали чувака Лебовски, пародировали Гомера, вестерны и шпионские детективы, но, подобно Паниковскому, напрямую о Боге не высказывались.

Получилась действительно иудейская история. Здесь звучат стихи Торы и ритуальные песнопения, здесь оперируют категориями, которые в ходу внутри любой (современной в том числе, хотя действие отнесено к 1967 году) иудейской общины, а за пределами ее — непонятны. На экране вспыхивают тонкие талмудические аллюзии, аллегории и насмешки. Сюжетные ходы и повороты — родом напрямую из Закона и Пророков. Авторы не находят нужным переводить в диалогах персонажей-евреев на английский язык специфические словечки: все ли сразу поймут высказывания вроде «бар-мицва твоего сына — великий нахас», «в последнее время я испытывал очень серьезный цурес»?

Коэны позволяют себе легкие провокации: «Что случилось с гоем?» — спрашивает главный герой у раввина, который только что рассказал ему странную историю, где этот гой фигурировал. «Кому какое дело?» — отвечает раввин. «Гои вмешались и спутали всю игру!» — оправдывается изобретатель вероятностной модели вселенной под фиктивным названием Ментакулус (слово ничего в традиции не обозначает, но на многие каббалистические термины похоже), а также — способа с помощью этой модели выигрывать в карты. Антисемитизм краснорожих соседей реален только в ночных кошмарах. И так далее.

Допускаются и «внутриобщинные» подначки, адресованные самим евреям. Как минимум в трех эпизодах персонажи инстинктивно выкрикивают: «Господи Иисусе!» — причем однажды это делает кантор, чуть не уронив список Торы.

А кроме шуток здание фильма строится по вековым многомудрым иудейским канонам. Правила игры и философические категории, в которых действуют одинокие, брошенные и потерянные «серьезные люди», флажки, за которые им нельзя заходить, незыблемые правила, которые им надлежит выполнять, — иудейские. Закон — иудейский, состоящий на всех уровнях из ключевой оппозиции: того, что очевидно, и того, что сокрыто; того, что дано, и того, что за поворотом; того, что постижимо, и того, что молчит. Если угодно, бытия и небытия. Олам Ха-Зе — мира этого и Олам Ха-Ба — мира грядущего.

По идее, в точке пересечения — всегда должен быть Бог.

Олам Ха-Зе. То, что на поверхности. Физика

«Серьезный человек» — самый «ученый» фильм Коэнов. Проделана большая работа. Не берусь предположить, сколько времени братья провели в читальных залах или в Интернете, но теософию, религиозную науку своего народа, они изучили основательно. Это симптоматично: иудейская традиция предполагает свободную ориентацию толкователя (ученого, раввина, художника — любого иудея, наконец) в огромном культурном массиве — текстах, комментариях, комментариях к комментариям — во всем, что накоплено за четыре тысячи лет от Авраама до Этана и Джоэла. Важно, что степени посвящения, степени овладения каждым новым уровнем Познания играют в этой традиции решающую роль. Такой процесс подобен подъему по веревочной лестнице в облака (сравним лестницу Иакова в небеса из Пятикнижия с лестницей, по которой главный герой Коэнов лезет на крышу, чтобы починить антенну, а то по телевизору ничего не видно и не слышно), в неизвестность, приобщению к тайному — к чему-то, от чего всегда холодок по коже.

Смысл фильма — благодаря мнимой интеллектуальной очевидности — считывается легко и с удовольствием. Недаром «Серьезный человек» имел такой выдающийся успех у критики — восемьдесят семь процентов положитель-

ных оценок по статистике интернет-портала «Гнилые помидоры» и безудержно комплиментарные отзывы именитых рецензентов: «Именно такие картины достойны тех, кто только что уже получил «Оскар», «негромкая бескомпромиссная проповедь истины и стойкости» и т.д. Две номинации на главную кинонаграду мира (лучший фильм и лучший сценарий) — тоже почти сенсация для фильма такого жанра, актерского состава (звезд нет) и бюджета — почти семь миллионов долларов. И публике «странное», «специализированное» кино понравилось: мировые сборы по данным на апрель составляют уже тридцать миллионов. Что, конечно, сильно уступает сотням миллионов, собранных предыдущими фильмами Коэнов, но превышает возможности еврейской аудитории планеты — даже если бы кинотеатры посетил каждый соплеменник авторов (на свете живет около четырнадцати миллионов евреев). Так что интересно было всем.

Действительно, все тут выглядит смешным и вроде бы несложным. Эта работа Коэнов строится по безупречным принципам гармонии, столь органичной для профессии главного персонажа — ученого-естествоиспытателя.

В жанре братья остались верны себе: это притча в притчах (то есть составленная, подобно библейским рассказам, из десятков поучительных, вполне самостоятельных эпизодов), которую американские афиши анонсировали как «черную лирическую комедию». История о хорошем, праведном (серьезном) человеке, у которого «на ровном месте» все пошло прахом, имеет в иудейской традиции ближайший аналог в Книге Иова из Ктувим (Писаний) — Третьего раздела Танаха (Ветхого Завета). Точно так же десять лет назад в фильме «О, где же ты, брат?» Коэны вольно перечитали отрывки из «Одиссеи», перенеся их в современный американский ландшафт.

То же самое и теперь. Сравним.

Серьезный человек — это профессор физики из стандартного университетского городка в Миннесоте (напрашивается слово «местечка», поскольку еврейская диаспора в нем преобладает, но никаких отличий от малоэтажной Америки в укладе нет) по имени Лоренс Гопник — фамилия произведена от идишского глагола «прыгать». Серьезен не только он, но и большинство его коллег и соседей, оттеняющих генеральную линию притчи. Серьезным считается наглец, лицемер и стукач Эйблман, уведший у физика жену, серьезны адвокаты, риэлторы, учителя в еврейской школе, где учится сын Гопника, врачи — почти все рядовые члены сообщества. Паства.

Быть серьезным — значит: не нарушать служебный и семейный долг, не причинять никому зла, не преступать принятые нормы, иудейские и общие. Люди, которые «ничего не сделали», повторяют эти постулаты, как рефрен.

Тем не менее Гопник последовательно лишается жены, вынужден покинуть собственный дом и жить в мотеле, ему угрожают судом за взятку от корейского студента (причем независимо от того, взял он ее или нет), он попадает в автокатастрофу, вынужден хоронить за свой счет своего врага, оказывается оклеветан, разоряется. И все время вопрошает Бога — за что? Почему? Ведь он ничего не сделал и старался быть серьезным человеком. Не сетует, не ропщет, а именно вопрошает. В ту же минуту, когда он решает что-то сделать — а именно, приняв взятку, поставить корейскому студенту проходной балл, — гремит гром, спускается на город торнадо и из телефонной трубки доносится весть, по-видимому, о роковом медицинском диагнозе.

В Ветхом Завете праведного человека Иова, счастливца, богатея, любимца Божиего, Господь позволяет мучить сатане, и тот отнимает у него имущество, скот, убивает детей, лишает дома, насылает проказу. Все это для того, чтобы проверить, возропщет ли Иов, станет ли хулить Господа или будет так же благословлять Его имя, как в счастливые дни?

Тот благословляет, «не видя причины своих страданий, и эта неизвестность терзала его ужаснее, нежели черви» (пишет Иоанн Златоуст). К страдальцу приходили другие серьезные люди, но не могли утешить его ничем, а только «за-

щищали» Провидение — нет критериев, по которым человек может судить о Божественной правде. Иова это нисколько не успокаивает, и он все взывает к Богу, прося, чтобы Он объяснил ему причину своих действий.

Наконец наступает развязка: «Вот я кричу: обида! И никто не слушает; вопию, и нет суда. Он преградил мне дорогу, не могу пройти, и на стези мои положил тьму... Кругом разорил меня, и я отхожу; и как дерево, Он исторг душу мою... Дыхание мое опротивело жене моей, и я должен умолять ее ради детей чрева моего. Даже малые дети презирают меня: поднимаюсь, и они

«Серьезный человек»

издеваются надо мною. Помилуйте меня; помилуйте вы меня, друзья мои, — ибо рука Божия коснулась меня. Зачем и вы преследуете меня, как Бог, и плотью моею не можете насытиться?»

Этот фрагмент можно толковать как развернутое и яростное выражение формулы «Я ничего не сделал».

Господь до разговора с Иовом снизошел и все ему вернул сторицею — за правильное поведение. Но растолковал, что мог бы и не снизойти и не вернуть — и ничего бы не изменилось в мироздании и его справедливости. Ибо не такая у человека «мышца, как у Бога». Даже финал кажется близким: Господь говорит с Иовом «из бури» — в последних кадрах «Серьезного человека» на город надвигается черный смерч.

Вертикальная ось координат в такой системе должна показать конкретный механизм действия, его движущую причину, то есть Божественный промысел здесь и сейчас, в жизни героев.

И тут тоже всё на поверхности. Механизм этот продемонстрирован как нельзя более наглядно.

Главным указателем этого слоя является не менее наглядный символ: кот Шредингера. В начале фильма профессор Гопник объясняет студентам суть научного парадокса, придуманного в 1930-х отцом квантовой механики Эрвином Шредингером. Злополучный кот мысленно помещается в мысленное же квантовое устройство, куда вмонтирована ампула с ядом. Устройству задается такое ускорение, при котором в каждый данный момент времени вероятность разрушения ампулы равна строго пятидесяти процентам. Не остановив процесс и не открыв аппарат, невозможно выяснить, жив кот или

мертв. Следовательно, с философской точки зрения он в это время не жив и не мертв.

Применительно к религиозным коллизиям коэновского фильма знаменитый парадокс играет роль знака неопределенности, отсутствия диалога с Хашемом, мучений героя в «состоянии Иова» — то есть катализирует действие и раскрывает главную тему. И здесь авторы тоже верны гармоническому принципу: если вглядеться, последовательность действий есть процесс возникновения и разрастания, «размножения» котов Шредингера до критического предела. До кульминации.

Не трудно это доказать: первый кот иллюстрирует эксперимент в абсолютно чистом виде — в прологе-притче. Это мнимый или истинный диббук (злой дух из древнееврейской мифологии, вселяющийся в тела после смерти; к примеру, бесы, исходящие из бесноватых в свиней по воле Иисуса в Евангелии, — это тоже диббуки). Еще до титров где-то на границе Российской и Австро-Венгерской империй конца XIX века в еврейский дом является раввин, о котором хозяйка точно знает, что он умер три года назад. Муж не верит — он «разумный человек»! Решительная супруга, чтоб разрубить мистический узел и отвести беду, всаживает в грудь раввина шило. По груди вроде бы расплывается кровавое пятно — значит, живой? Но старик не падает и не умирает, а спокойно прощается и уходит — все-таки дух? Жив или мертв? Неизвестно.

Кот — это и «зубы гоя» из самой забавной притчи в притче о «Серьезном человеке» — раввин Нахтнер рассказывает сбитому с толку Ларри, как стоматолог из их общины, делая протез христианину, обнаружил на его зубах по периметру челюсти четкую ивритскую надпись «Х-о-ш-и-е-й-н-у о-з-р-е-й-н-у» — «Спаси меня, помоги мне» из 108 псалма Давидова. Несчастный доктор бросился выяснять, в чем смысл невиданного божественного знака, он искал каббалистические соответствия букв, пристально разглядывал все челюсти, какие отныне ему попадались, — и ничего! Ничего не произошло, последствий не наступило. Были божественные знаки или нет? С одной стороны — да, он сам видел зубы того гоя, с другой — они ни на что не указали.

Парадокс Шредингера читается и в двадцати долларах, спрятанных в радиоприемнике сына Гопника: с одной стороны, они у него есть, он сам стащил их у сестры (а та, в свою очередь, из отцовского бумажника), с другой — нет, ведь приемник конфисковал учитель на уроке иврита и вернется ли он к парню — неизвестно.

И в карьерном будущем профессора — ученый совет уже принял решение о продлении срока его работы в университете, но он не может знать — какое. Пятьдесят на пятьдесят.

И наконец, доктор уже видел рентгеновские снимки героя, уже позвонил ему и вызвал на встречу, но для Гопника вопрос о его ближайшем бытии или небытии остается открытым в данный момент времени, и этим моментом завершается фильм. Пятьдесят на пятьдесят. Вереница «ученых» котов Шредингера поднимается в небеса по веревочной лестнице, по которой пытается карабкаться профессор Гопник. Именно она формально организует физическое пространство этого виртуозного и ученого кино...

Итак, идея божественного промысла в «Серьезном человеке» доказана геометрией Торы? Пожалуй. Формально все признаки налицо — к толкованию канона не придерешься. Не грешил — на голову падали беды; вопрошал о них — не получал ответа; не грешил — оставалась надежда; согрешил — был немедленно раздавлен с чадами и домочадцами. Именно так всегда обращался со своими людьми ветхозаветный Бог.

Но нечто мешает такому схоластическому, законоучительскому восприятию замечательного фильма. Остаются сомнения. Сквозь гул событий, происходящих на экране, трудно сразу определить, в чем их причина. Поначалу просто кажется, что стилистика, ритм, пафос фильма противоречат

аскетической, прямолинейной иудейской гармонии. Спокойной, твердой — хотя и страстной до отчаяния и экстаза — верой патриархов тут не пахнет. Отчего учителя народа, раввины, хранители знания, к которым герой троекратно, как полагается в мифологии, обращается, ёрничают, вместо того чтобы проповедовать, водят несчастного за нос, как бы откровенно потешаясь над ним там, где надо просто констатировать непостижимость Бога (см. Тору), бросают его на произвол судьбы? Мудрейший из них по внешним признакам и вовсе выжил из ума — поздравляет Дэнни Гопника с бар-мицвой словами из песни Somebody to Love популярной в 1960-х группы Jefferson Airplane. Отчего люди, бессильно призывающие Хашема, мечутся, в бессильных слезах утешают друг друга, пытаются вычислить законы Вселенной — вместо того чтобы обратить очи к небесам и ждать своей участи?

Конечно, Всевышний непостижим, но в пресловутой точке пересечения координат Он должен быть представлен верой — так говорит Писание. У Коэнов Его там нет. Беспристрастные авторы не видят Его.

Конечно, религия — совсем не математика, даже если она придерживается видимой логики бытия так же строго, как безжалостно скептический иудаизм. Конечно, можно сказать, что ошибка Ларри Гопника — именно в попытке вычислить, в том, что он путает икс с игреком, числитель со знаменателем, кота Шредингера с Книгой Иова и другими Книгами. Впадая в это типичное для физика заблуждение (искушение?), он вроде бы и загоняет себя в угол — не там ищет, не те вопросы задает.

Можно также вспомнить, что Этан Коэн — доктор философии Принстонского университета и автор диссертации о Людвиге Витгенштейне, в центре работ которого — соотношение мира и языка, язык как код познания и т. д. И утверждение, что всеобщее непонимание смыслов, разное толкование слов есть первопричина личного страдания. В «Серьезном человеке» и вправду никто никого не понимает, все произносят одни и те же слова, но вкладывают в них непересекающиеся значения, диалог между людьми эфемерен. Что и говорить о диалоге с Богом?

Может быть, зримое противоречие между тяжеловесной ясностью библейской притчи и беспокойным духом «Серьезного человека» вызвано просто желанием авторов намеренно все запутать? Возможно, они, как мастера и любители игры, только насмешничают? Тем более что в жизни Коэны не обнаруживали пиетета перед своей этнорелигиозной принадлежностью: «Бармицва? Для меня это просто означало, что мне дарили подарки», — вспоминает Этан в интервью после премьеры фильма, а Дэнни Гопник перед собственным посвящением во взрослую жизнь так накуривается травки, что строки Торы расплываются у него перед глазами (происходит это в том же 1967 году, что и реальная бар-мицва Джоэла).

Не идет ли здесь речь о зашифрованной пародии, где братья Коэн Бога... заменяют, играют в Него, обезьянничают. Герои принимают все всерьез, страдают и гибнут перед кривым зеркалом, а зрители бросаются перечитывать Иова? Многим приходит в голову и такое: «Цинизм Коэнов, их способность создавать атмосферу загадочности на пустом, казалось бы, месте, запутывают главного героя еще в начале его философского пути. Оказывается, что библейские символы, байки и религиозные легенды — это обычная иллюзия и бессмыслица», — пишет один из английских интернет-обозревателей.

На самом деле нет здесь никакого кощунства. Дело тут во втором, скрытом плане бытия «серьезных людей» — гораздо более темном и страшном.

Олам Ха-Ба. «Тайны сионских мудрецов». Метафизика

В иудаизме всегда есть место второму плану. За каждым текстом и постулатом стоит другой, либо шифрующий первый, либо разъясняющий его, либо и то, и другое: внутри Торы — четыре уровня ее понимания, за Торой — Талмуд, внутри Талмуда за Мишной — Гемара, за Талмудом — Каббала, за бук-

вами — числа, им соответствующие; и никогда нельзя перейти на следующий уровень, не освоив предыдущий. Тысячелетия углубления в Учение и тысячелетия рассеяния приучили еврейский народ скрывать, таить и углублять.

В случае братьев Коэн потайной смысловой пласт преобразует сам жанр фильма. Он поднимает его от «простого» набора притч в Притче до религиозно-философской драмы — редкого в наши дни явления.

В чем эта иудейская драма заключается — вопрос настолько объемный и грандиозный, что разглядеть его из кинозала можно попытаться только самым немудрящим, наивным образом. Просто раскрыв глаза и уши: «кто имеет уши, да слышит». Известно, что мудрствование и отвлеченный умственный анализ религий уводят от зерна их истин.

...В пригороде Миннеаполиса, где живут герои и где выросли авторы, хоронят Сая Эйблмана — того, кто увел у Гопника жену. Раввин Нахтнер про-

«Серьезный человек»

износит хеспед — краткую речь об усопшем. Примерно такую: «Он был серьезным человеком, хорошим членом общины... Мог ли такой серьезный человек исчезнуть без следа? Мы говорим об Олам Ха-Ба — мире грядущем. Но что такое Олам Ха-Ба? Это не загробная жизнь, мнимая гоями, не небеса. Это место на карте — не Канада и даже не благословенный Эрец-Исраэль. Это не ложа VIP в зале ожидания, где целую вечность нам будут подавать пирожные с кофе. Нам не обещана личная награда, мы не должны надеяться на нее. Олам Ха-Ба — это лоно Авраама».

Только так. Лоно Авраама, и всё тут. Что это значит — непосвященному, неподготовленному, даже просвещенному человеку, тем более гою — трудно постичь. Выражение кажется поэтической абстракцией, каких на невооруженный взгляд множество в Писании. Куда все-таки попал Сай Эйблман, что с ним там будет, какие у него теперь отношения с Хашемом? Нам не вполне понятно.

А иудей, с детства изучавший Тору (наверняка скрупулезно — серьезный человек!), и одновременно профессор-физик Лоренс Гопник, наверное, идеально понимает физический процесс, который имеется в виду. Закон, только что аллегорически сформулированный раввином, имеет соответствия во всех естественных науках.

Лоно Авраама — это вневременная и внепространственная точка начала и конца. В ней теоретически содержится вся энергия жизни, все энергетические спирали, способные развиваться и обязанные возвращаться в исходное состояние.

Это — растительная клетка, начинающая делиться в некий данный момент времени, обладающая энергией деления до определенного предела (травинки, баобаба), затем эту энергию вырабатывающая и уменьшающаяся до состояния... растительной клетки.

Это естественный процесс возвращения всего сущего на круги своя.

Это — совсем уже «школьный» круговорот веществ в природе, если под исходной частицей (лоном Авраама) понимать здесь самое природу.

В физике график движения элементарных частиц — мириад жизней — между Олам Ха-Ба и Олам Ха-Зе, вероятно, походил бы на распустившийся цветок с бесконечным множеством лепестков (Ха-Зе), по периметру которых частицы и движутся; а сердцевина — вечная неподвижная точка начала и конца (Ха-Ба).

А в метафизике иудаизма лоно Авраама играет роль и зерна, и сердцевины, и центра вселенной, от которого Большим Взрывом она распространилась и в который сожмется наконец. Бесконечное множество жизней в состоянии небытия сконцентрировано в Олам Ха-Ба, откуда неведомая энергия (воля Творца) выталкивает их в бытие и возвращает в исходное состояние.

Уравнения совпали. Теорема доказана.

И тем самым доказана абсолютная, тотальная, беспросветная и безальтернативная безличность иудейского Божества для человеческого сознания. Любой «разумный человек» — физик тем более — легко придет к выводу, что утверждение о принципиальной непознаваемости Провидения, невозможности постичь справедливость Бога и вообще что-либо «от Бога» — это не что иное, как констатация отсутствия Божественного вмешательства в мир.

Как же так? В какой еще религии найдешь более императивную, суровую, безальтернативную и самодовлеющую идею Бога?

Противоречие — кажущееся.

Атеистов «обычных», научных нисколько не занимает отвлеченная небесная метафизика, пока ее адепты не утверждают, будто непосредственные события в окружающей среде управляются не физическими законами, а Кем-то еще. Более того, атеист, пожав плечами, не станет, пожалуй, спорить с иудеем, когда тот назовет Господа творцом всего сущего, при условии, что тот признает: «творение» осуществлялось именно тем путем, который установили ученые. А с таким утверждением в наше время станет спорить

пламенный ортодокс в Израиле, но никак не профессор Гопник и его серьезные соседи.

С известной натяжкой можно сказать, что эти два еврейских мировоззрения так же соотносятся друг с другом, как саддукейское с фарисейским во времена Распятия.

Громы и молнии, которые Тот, кого называли Сыном Божьим, время от времени мечет на страницах Евангелий в фарисеев, послужили в истории поводом для значительного недоразумения. У целых народов создалось впечатление, будто главными оппонентами Иисуса были именно они. На самом деле все наоборот — яростные призывы Христа вынуть бревно из своего глаза и тому подобные предложения представляли скорее дружескую критику единомышленников — в главном фарисеи и христиане имели согласие. А именно: в вере в загробную жизнь, в воскресение из мертвых и живое участие Божественной личности в жизни на земле от начала до предела ее. Сам Талмуд — книга изначально фарисейской традиции — в трактате «Санхедрин» утверждает эти догмы.

Саддукеи же, чье название произошло от имени первосвященника Садока — еще одного предка Коэнов — «говорят, что нет воскресения» (Евангелие от Матфея). Вместе с телом душа умирает, считали они, — вторит евангелисту Иосиф Флавий в «Иудейской войне», — и указывали на множество тому подтверждений в Торе (никаких иных священных текстов они, кстати, не признавали). В частности, у Иова ни малейшей надежды на жизнь после смерти нет: «Так человек ляжет и не встанет; до скончания неба он не пробудится и не воспрянет от сна своего». Все воздаяния, обещанные человеку за праведные дела, по саддукейскому мнению, полностью относятся к данной, физической жизни. Таков глубокий, «эпикурейский» пессимизм иудейского священства.

С этой точки зрения «Серьезного человека» вполне можно назвать саддукейским фильмом, основная сюжетная линия которого — во втором, потайном плане — подготовка и самоподготовка человека к ужасному таинству — осознанию отсутствия Божества. Осознанию одиночества, высшей бессмысленности жизни.

У этого подспудного смысла кино Коэнов тоже, разумеется, есть наглядная линия — она, в сущности, и цементирует фильм. Это линия «трех раввинов», появление которых на экране подано даже специальными заголовками — первый, второй, третий — для удобства зрителя.

Три раввина — младший, средний и старший, — словно три ведьмы из «Макбета», призваны подвести героя, обычного еврейского американца со Среднего Запада, к страшной религиозной истине: нет столпов, на которые можно опереться хоть на секунду. Нет гарантий, обещаний. Нет надежды. Есть пустота и неизвестность. Но действовать праведно ты все равно обязан и будешь так действовать — зная, осознавая, что не получишь за это ни награды, ни наказания, что Бог не ответит. Перефразируя Достоевского: ты должен исходить из того, что Бога нет, но не все позволено.

Первый раввин, гладко выбритый юноша, открывает Ларри глаза: представь себя пришельцем, взгляни на мир и увидишь Хашема. Вот здесь, за окном, на парковке. Видишь?

Второй, пресловутый Нахтнер, исподволь взваливает на плечи моральный груз (Гопник уже готов, он в нужной кондиции). Пресловутый рассказ о зубах гоя заканчивается вердиктом самого раввина растерянному доктору Сассману: откуда буквы на зубах — не знаю. Послание ли это от Хашема — не знаю. Помогать ближнему никогда не помешает. Вот и всё. Хашем не обязан отвечать на вопросы. Он вообще ничего не обязан. Почему Он ставит перед нами вопросы, если не даст ответов? И этого он не сказал.

Третий — Маршак, — само живописное воплощение талмудической тайны, хозяин кабинета алхимика, кабинета чернокнижника, кабинета чародея, не пускает Гопника на порог. Он принимает его сына для поздравления

с бар-мицвой и говорит: «Когда правда ложью обернется и всякая надежда угаснет в тебе». Те самые слова из песни Jefferson Airplane.

Единственное, что может раввин сделать для человека, — вернуть ему радио с вложенной в него двадцаткой. Этот вывод, к которому неизбежно приводит саддукейский теологический парадокс избранного народа, братья Коэн бесстрастно констатируют вместе с героями.

На одном из порталов Страсбургского собора с 1235 года стоит скульптурная композиция из двух фигур: одна в повязке на глазах и со сломанным копьем, другая — в венце и с полной чашей. Подобные сюжеты, собственно, отражены на многих средневековых святилищах — в Эльзасе находится просто самая известная из них.

Символизируют они, конечно, Синагогу и Церковь.

Но вот что мне кажется важно сказать о «Серьезном человеке». В этом фильме речь идет о противостоянии иудаизма — осознанном, суровом, бескомпромиссном (эти качества ему в принципе свойственны — они и позволили еврейскому народу выжить в рассеянии) — другой, новой, более наивной концепции мироздания, которая господствует в мире, окружающем героев. Мир этот в фильме вовсе не представлен — персонажи ведь живут в достаточно замкнутом сообществе: «Приобщаешься к народу Израилеву», — говорит Нахтнер Дэнни Гопнику на бар-мицве; «Говорить на иврите!» — строго приказывает директор школы Турчик ему же — и так далее, и так далее. Они разбираются со своими проклятыми вопросами, со своим Богом, со своим бессмертным народным сознанием.

И получается, что это великое собственное вероучение, родитель всех западных вер, учение, дающее народу горькое и гордое сознание избранности, играет с ним злую шутку. Желая поднять человека на недосягаемую нравственную высоту, оно в конечном итоге низвергает его в беспросветную бездну.

Отеческая забота и тайная наука раввинов, которая готовит иудея к крайней тайне познания — Бог не ответит, ибо Он есть просто Судьба, — со стороны выглядит величественно и истинно: какой моральный подвиг может хоть близко сравниться с подвигом без надежды, без общения со Всевышним? Что может сравниться с подвигом и добрыми делами на пороге пустоты?

Но как творить добро и отличить его от зла, если Он молчит, если критерии веры отменены? Как распознать, чтишь ли ты даже те самые Десять заповедей, если небеса не помогают тебе отличить свет от тьмы здесь и сейчас? Решительная жена Велвела Дора из пролога протыкает шилом грудь злого духа, но что, если она убила человека?

В жизни и судьбе коэновских персонажей нет, увы, ничего похожего на звонкую, наивную, часто малограмотную и соблазнительную для лицемеров ясность Евангелия с его Жизнью Вечной. Для иудея из сфер горних звучит очень многое — о бремени ответственности перед своим народом и миром, о богоизбранности, о тысячах законов и правил. Но: «Кто не примет Царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него» (от Марка) для него не звучит. Эпиграф к «Серьезному человеку» принадлежит знаменитейшему толкователю Торы и Талмуда Раши (рабби Шломо Ицхаки): «Ко всему, что с тобой происходит, отнесись с простодушием». Отнесись прямо, как видишь, и ничего не ожидая иного.

Серьезный человек напрягает все силы, старается все исправить, трудолюбиво и маниакально, как муравей, клеит все разбившиеся в окружающем его бессмысленном хаосе осколки. Но не достигает ни просветления, ни душевного покоя — ничего, что могло бы хоть намекнуть ему на правильность пути.

Тем величественнее подвиг народа, который тысячелетиями хранит верность Завету — то есть этому миру, в котором он живет. И тем ужаснее, печальнее и анекдотичнее судьба конкретного маленького «серьезного человека» в фильме братьев Коэн.

ВВЦ. Фонтан
«Дружба народов»

ЕЛЕНА СТИШОВА

Другие и мы

Не так уж и давно, каких-нибудь семнадцать лет назад, кинематограф у нас был «один на всех». Теперь у каждой независимой республики, отделившейся после распада СССР, кинематограф свой, национальный. По форме и по содержанию. Приснопамятная догматика типа «национальное по форме, социалистическое по содержанию» была скорее фразеологией, охранной грамотой, нежели культурной реальностью. Реальностью был феномен «советского многонационального», не исследованный и поныне, — немногочисленные труды подцензурного периода, где анализ республиканских кинематографий сводился к их идеологической лояльности, интересны лишь как культурный казус. И как наглядная иллюстрация к афоризму опального философа Бориса Шрагина: «Идеология есть превратное сознание».

Одномоментный крах коммунистической империи не мог обрушить вышеозначенный феномен ни официально, ни законодательно. Расформировать Госкино СССР — тут достаточно росчерка пера, но отменить многолетний процесс диффузии культур невозможно по определению.

Мы забыли, что резкая критика советской реальности — еще при советской власти — началась с восточных окраин, по краям империи. Вспомним Тенгиза Абуладзе с его провиденциальным «Покаянием», все еще резонирующим в российском культурном контексте. Не забудем и Юриса Подниекса, его докудраму «Легко ли быть молодым?». Казахстан — тот разразился коллекцией фильмов, с чьей-то легкой руки названной «новой волной». Ее пиком была «Конечная остановка» Серика Апрымова. Вслед за Казахстаном на этот путь вступили Таджикистан (Бахтиер Худойназаров, Джамшет Усмонов) и Киргизстан (Актан Абдыкалыков, Эрнест Абдыжапаров). Называю лишь те фильмы и тех авторов, которые поднялись на перестроечной волне. После краха империи стали появляться значительные картины, рефлексирующие историю советского периода («Оратор» Юсупа Разыкова, «Молитва Лейлы» Сатыбалды Нарымбетова).

В кинематографе стран СНГ и Балтии (включая и Россию!) постколониальный дискурс, как правило, неузнанный, все-таки сложился — скорее подсознательно, чем осознанно. Время вульгарной антисоветчины, отдающей национализмом, кончилось (об этом см. мою статью «Русский след», «ИК», 1999, № 4). По мере того как национальное самосознание эмансипируется, освобождается от идеологического давления новой власти, от автоцензуры и иррациональных комплексов, появляются фильмы, где помимо конкретной фабульной истории есть еще и метаистория. Там, в этом верхнем слое, параболой взметнувшемся над изображением, ищите самые важные смыслы. Для примера возьму явно недооцененный и непонятый (из-за не-

пробиваемого имперского снобизма, обостренного кризисом идентичности) российский фильм «Старухи» Геннадия Сидорова. Гомерический хохот зрительного зала редуцирует весьма глубокую авторскую концепцию. Этот фильм — покаяние. Ведь и заброшенные в умирающей деревне старухи, выживающие токмо за счет собственной неистребимой живучести, и страшный во хмелю майор Федька — единственная власть окрест, другая-то вся вышла, и беженцы-таджики — вот они-то и есть «родимые пятна» несбывшегося коммунизма. Так сказать, побочный продукт на пути к Великой Утопии, ее отдаленные результаты. В борьбе за нее сильно истощился русский этнос. «Титульная нация» в гибели, и свет в деревню проводят смекалистые «младшие братья», те самые «чучмеки» в полосатых халатах и тюбетейках, которых при советской власти мало кто различал по национальности. Да и ни к чему было, когда жили «единым человечьим общежитьем». Со «Старухами» неожиданно рифмуется «Сельская управа» киргиза Эрнеста Абдыжапарова — и по жанру, и по материалу, и по проблематике, и по количеству самогона на душу населения. В киргизском ауле и в российской деревне люди с утра до ночи пытаются решить общую задачу: как выжить, как прокормиться, как дотянуть до грошовой пенсии.

Кинематограф независимых республик уже накопил базу фильмов, которые могли бы стать основой для постановки проблемы постколониализма как современного *состояния* постсоветского общества, с которым связан ряд новых культурных, да и социальных, феноменов.

Кино независимых республик пишет истинную историю своего народа, того ее этапа, когда все мы назывались «братской семьей». Запад и Восток бывшей советской империи сильно не совпадают в своем внутреннем ощущении монополии идеологической власти. В той мере, в какой не совпадает конкретика исторических обстоятельств. Страны Балтии квалифицируют годы под флагом СССР однозначно — как оккупацию. Центральноазиатское кино в постсоветские годы сосредоточено на идее восстановления своей культурной идентичности, но при этом не отрекается от общего советского прошлого, осмысливая его как часть собственной истории, включая самые трагические ее страницы. «Молитва Лейлы» Нарымбетова, сюжет которой развертывается рядом с Семипалатинским полигоном, в буквальном смысле на краю гибельной бездны, потрясла меня своим эпически космическим строем, исключающим сведение счетов хотя бы способом персонификации Зла. Не обвинительный вердикт властям предержащим, а трагедия народа, факт его исторической судьбы — вот что движет автором, показавшим село как маленький интернационал, где кто только ни живет вместе с казахами — и русские, и евреи, и, конечно, сосланные сюда поволжские немцы. Здесь нет «плохих русских», и это принципиальная позиция автора. Нарымбетов исходит из внутренней установки, что сила нравственного искусства — в минимализации Зла, в очистительном катарсисе, в покаянии, наконец. (Кстати, совсем недавно картина была показана по телеканалу «Культура».)

Что же все-таки с нами происходит? Почему страна, в свое время и впрямь жившая «без Россий, без Латвий», так легко рассталась с идеей интернационализма? Отвечая себе на этот сакраментальный вопрос, прихожу к полемическому тезису: интернационализм коммунистической модели был своего рода национальным промискуитетом в формате Утопии. Сверхидеей, которая тщательно, под угрозой репрессий, оберегалась от поверки практикой. Сейчас, именно сейчас настало время выработки новых концепций межнациональных отношений и мультикультурализма. Обогащенных идеями, которые удачно практикуют демократическая Европа и США, имеющие большой и позитивный опыт работы с национальными и этническими проблемами.

Лет пять назад в Нью-Йорке, в Центре Линкольна, триумфально проходила грандиозная ретроспектива кино Центральной Азии — «Фильмы

Шелкового пути». Почему там, за океаном, сенсационно интересно то, что нам ну просто никак? Мы ленивы и нелюбопытны? Это само собой, но преодолимо. Хуже другое: идеологическое зомбирование достало нас на генетическом уровне. В нашем восприятии вещей (включая фильмы) нет того формата, той программы, которые «открывали» бы нам шифры и коды культуры Другого. Общее советское прошлое научало и приучало к тому, что нет ценностей Другого, за которым стоит иная культурно-историческая вертикаль. Другие — это враги. Им противопоставлялось тотальное «мы», «историческая общность людей, называемая советский народ» с ее наднациональными, сугубо идеологическими ценностями, общими для всех.

На том месте, где должен быть образ Другого, в нашей подкорке — черная дыра, в культуре — зияние. Я имею в виду также культуру русскую, которую упорно обозначают как российскую, что тоже мешает институализации образа Другого в нашем сознании. Культура, постсоветское кино в том числе, чувствует эту проблемную точку. «Мусульманин» Владимира Хотиненко, растасканные на анекдоты «Особенности национальной охоты» Александра Рогожкина, те же «Старухи» — это всё попытки показать нашу дикарскую нетерпимость ко всему Иному. Разумеется, понятно, что так проявляется глубоко зарытый комплекс неполноценности, взлелеянный советскими технологами от пропаганды. Следствий антропологических экспериментов коммунистического режима над своим народом, что называется, выше крыши, но разбираться с ними время никак не подойдет. Выживаем...

Вот, к примеру, наша критика просто не знает, как писать о фильмах, которые производятся где-то там, на просторах бывшей империи, не понимает, на какой козе к ним подъехать, да и есть ли в этом смысл. В России фильмы бывших «братьев» не прокатываются. Так зачем писать или пытаться узнать, что происходит на бывших просторах СССР?

Таковы «отдаленные результаты» нашего совместного проживания в «общежитии». Мы в России их не рефлексируем и не анализируем, причины и следствия разнесены во времени и никак не сойдутся в одной точке. А в Центральной Азии этот процесс происходит — кинематограф о нем сигналит. Возвращение к своей культурной идентичности происходит параллельно с обращением к постимперской проблематике. Парадигма уже сложилась.

РАХМАН БАДАЛОВ

«Национальная бомба» — не взорвалась

«Национальная бомба», режиссер Вагиф Мустафаев

Может быть, великий рационалист Бертон Рассел несколько преувеличивал, когда признавал национализм более опасным для мира, чем коммунизм. Признаемся, национализм оказался мощным импульсом освобождения от колониализма, а для молодых демократий — способом легитимизации народа. Но постепенно он и впрямь становится не менее опасным, чем коммунизм. Колониальные «уши» торчат в различных идеологических спорах на национальную тему на всем постсоветском пространстве (увы, не только спорят, но и взрывают). На региональном уровне именно национализм продолжает сеять раздор и смуту. В век Интернета эта вражда трансформировалась в информационные войны, но в интернетовских баталиях никто никого не слышит, а мужество мыслить тонет в разноголосице пустопорожних хохм. В культурном смысле национализм становится «общим, пожирающим различия» (Теодор Адорно). Можно предположить, что, с одной стороны, он должен уступить место планетарному сознанию, с другой — тому, что называют «креативностью малых зон». Во всех случаях скорее всего мы наблюдаем последний всплеск национализма, «яркого, как румянец у чахоточного». Высокое Просвещение, которое на определенном историческом этапе усилиями политической и интеллектуальной элиты сконструировало нацию (как и коммунизм), теперь вынуждено будет сдерживать бездумные и безумные крайности «нетерпения свободы».

Принадлежность к «своим», среди которых удобно, комфортно, безопасно, самоотождествление себя с теми или иными культурными традициями — глубинное человеческое чувство, особенно если помогает не выживать, а *жить*. Если не прячешься за силу, громаду, за «своих», а стремишься к культурной упорядоченности, чтобы достичь гармонии с миром, это и есть переход от национализма к постнационализму, к миру, в котором на смену этническому национализму приходит гражданский национализм, а нация понимается как многоэтничное образование. Может быть, по этой причине сегодня все чаще стали обсуждать проблемы *идентичности*: национальной,

этнической, культурной и далее — внутриличностной. Политика стала уступать место культуре и экзистенциальным проблемам личности, а порожденный национализмом антагонизм «мы и другие» — сложным дихотомиям «я и мы», «я и остальной мир», наконец, «я и я». Приходит время думать, а не препираться.

Выделим условно три уровня идентичности, которые могут пересекаться и даже взаимозаменять друг друга: идентичность, связанная с архаическим прошлым (вне времени), идентичность, связанная с историческим прошлым (в завершенном времени), идентичность, связанная с настоящим (разомкнутое время). В последнем случае, если говорить о самочувствии человека XXI века, идентичность почти всегда беспокойство, ускользание, размытость, невозможность поймать жар-птицу за хвост. Это несовпадение практически на всех уровнях с самим собой, со своим временем, с народом, которому принадлежишь, с культурой, с которой себя идентифицируешь, с историей, с которой себя соотносишь, даже с полом, который, казалось бы, предопределен. Множественная идентичность становится не исключением, а нормой (постмодернизм?), хотя всегда существует опасность того, что психиатры называют «диссоциативным» расстройством идентичности (патология не может отменить норму, но может выявить ее «странность»).

В этих условиях наивны попытки маркировать национальное кино подобно бирке на музейном экспонате. Вместо альтернативы *«или — или»* возникает вариативность «и — и». И достаточно, если одно из этих «и» национально ангажировано.

В азербайджанском кино нулевых годов сразу бросается в глаза практическое отсутствие фильмов на тему идентичности, связанной с архаическим прошлым. Можно ли увидеть в этом некий симптом, знак пренебрежения национальной мифологией? Не будем торопиться с выводами, но, несомненно, это серьезная «информация к размышлению». И напрашивается невольное сравнение с кинематографом Центральной Азии, прежде всего с казахским и киргизским.

Мне всегда казалось, что попытки реконструировать «утраченное прошлое» с помощью этномифов и тем самым возвратить утерянную идентичность были не только миссией, но нервом и болью кинематографа Центральной Азии 1990-х годов (подобные обобщения «пожирают различия», но как их избежать). По мнению М.Элиаде (более компетентного знатока я не знаю), «бунт против необратимости времени помогает человеку «конструировать реальность», давая ему уверенность, что он способен отменить прошлое, начать заново свою жизнь и воссоздать свой мир». Если воспользоваться этой формулой, то сразу бросается в глаза, что «бунта» и желания «начать заново свою жизнь» сколько угодно, куда хуже, а может быть, почти безнадежно плохо с «конструированием реальности», которая помогла бы противостоять необратимому времени. Неудивительно, поскольку коллективное бессознательное постсоветских народов, выброшенных из идиллического, при всей своей кровавости, «советского аквариума», искало опору в прошлом, а пожинало растерянность и отчаяние, каждый раз натыкаясь на стенки этого самого «аквариума». Советская мифология продолжала затягивать в себя, как в болото, не давая прорваться ни к прошлому, ни к настоящему, ни к будущему.

Не пытаясь распутать этот сложный клубок, обращу внимание на образы стариков (реже — старух) в этом кинематографе. Не только их слова и поступки, но весь их облик, манера двигаться, одеваться, говорить позволяют рассматривать их как пластически «грубое и зримое» воплощение затерянных в дымке времени этномифов. Они аутентичны, но в той же мере экзотичны, их полная поглощенность прошлым перерастает в декоративность, а старость спасает эту декоративность от шутовских насмешек. Приведу три, уже относительно давних, примера, чтобы подчеркнуть, что в рамках этой, казалось бы, «готовой» матрицы возможны бесконечные вариации «разрушения». В фильме «Земля отцов» (1967) Шакена Айманова старый археолог

удивляется тому, что старый казах «поглощен единственным», что он «неуязвим до мелочей», но вдруг добавляет, что это его «покоряет и пугает». Возможно, понимая, что старый казах не способен реагировать на изменения мира не только за тридевять земель, но и внутри своего кишлака и своей юрты. В фильме «Невестка» (1972) Ходжакули Нарлиева столь же «неуязвимый до мелочей» молчаливый старик, поглощенный каждодневной жизнью как ритуалом, каким-то шестым чувством понимает, что необходимо вытолкнуть невестку за границы ритуала, чтобы не дать ей погибнуть. Ничего не получается, что-то вековечное удерживает чувства и помыслы невестки в границах, заданных ритуалом, и менее всего это «патологическая депрессия» (Винченцо Буньо) — что-то другое, величественное и жестокое в одно и то же время. Наконец, в фильме Мелиса Убукеева «Трудная переправа» (1964) старая слепая женщина, образ которой, по словам режиссера, восходит к образу Умайене, прародительницы и покровительницы домашнего очага, во имя спасения дочери сама нарушает традиционный уклад жизни, который обязана свято беречь.

В нулевые годы один из пиков этой темы связан с обсуждением фильма Серика Апрымова «Охотник». Одни называли его «новым национальным мифом» (Гульнара Абикеева), другие «мифом нового времени» (Ирина Шилова), но, на мой взгляд, для Апрымова (а может быть, для всего казахского кино) это было скорее прощание с национальными мифами. Оказалось, что связь времен не только ослаблена, она окончательно порушена, мирное сосуществование с прошлыми мифами, которое грезилось из советского времени, оказалось иллюзией. Теперь уже никто не знает, откуда появился и куда ушел Волк, его уже нет в природе, и он перестал быть эпонимом племени. Наступает время, когда приходится искать другие способы перехода к совершеннолетию и, соответственно, другие способы «конструирования реальности».

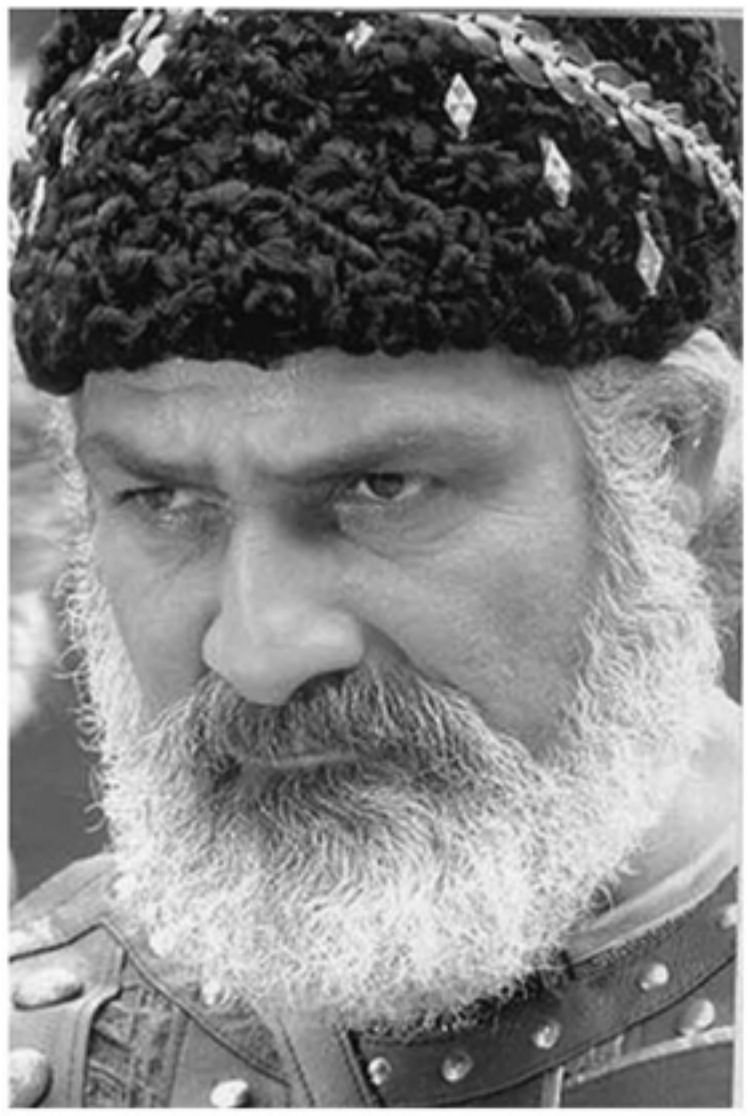
Попробую реконструировать эту линию в азербайджанском кино с помощью «бумажного кино». Потенциально существует посыл, условно говоря, декоративно-этнографического кино не столько как чистого созерцания, сколько с целью подтвердить (обнаружить, доказать) свою этническую идентичность (приходилось читать подобные сценарные заявки). Будем считать, что если подобное азербайджанское кино не прорвалось на экран через административные и прочие редуты, то причины не только в отсутствии соответствующих сценариев. Слабым оказался сам импульс «конструирования реальности» с помощью этномифов.

Особого разговора в ракурсе «бумажного кино» заслуживает роман Мовлуда Сулейманлы «Кочевье» (сценарная заявка на экранизацию романа, возможно, справедливо, была отвергнута, но это не отменяет суть проблемы). На мой взгляд, один из лучших азербайджанских романов второй половины XX века, «Кочевье» — стилизованный эпико-фольклорный сказ о народе, напоминающий поток времени. В этом потоке времени люди рождаются, подрастают, влюбляются, ненавидят, защищаются, убивают, а народ продолжает свой путь, обретает и теряет. Лучших людей увели особисты НКВД, но кочевье продолжило свой путь. Фильм «Кочевье» (невольно напрашиваются сложные параллели с «Кочевником») мог быть знаковым с точки зрения поисков идентичности (этнической и национальной), хотя, признаемся, подобный фильм может быть снят не раньше, чем появится режиссер, способный найти адекватный киноязык, монументальный и в то же время внемонументальный, разрушающий эту монументальность.

Можно констатировать, что скорее всего во многих постсоветских национальных кинематографиях кончился этап, который Сергей Тримбач столь выразительно назвал «украинским украинским кино» (игра в идентичность как самоцель). Спрятавшись в свою скорлупу, теперь не увидишь не только мир вокруг, но и самого себя. Даже национальный зритель не сможет уже идентифицировать себя с героями подобных картин напрямую, если не найден художественный прием отстранения.

Остается вопрос: а если не возникло подобное «азербайджанское азербайджанское кино», то должно ли оно возникнуть в будущем, или река времени уже другая и нас омывают другие воды? Оставляю этот вопрос без ответа.

...Не могу удержаться, чтобы не похвастать своим предвидением (хотя какой из меня оракул, столько раз попадал впросак). Несколько лет назад, вспоминая знаменитую «Невестку» Х. Нарлиева, вдруг написал (написалось) такие строки: «другая «невестка» вырвется из плена воображения и не побоится, что вулкан ее необузданных чувств сожжет ее дотла». И вот новая «Невестка» («Гелин» Е. Турсунова) смущает всех своей языческой страстью. И будто опрокидывает все наши рассуждения о мифологизации и демифологизации.



«Джавад-хан», режиссер Ровшан Алмурадлы

У истории как науки и как феномена человеческого существования есть свои приливы и отливы. Едва ли не главный ее «прилив» — эпоха национальных государств в зените своего развития, когда совпали нация и государство, человек национальный и человек государственный, когда национально-государственная идентичность выражала весь спектр эмоциональных состояний человека, а патриотизм (национально-государственный, каким еще он может быть?!) воспринимался как высшее предназначение человека.

Времена меняются, человек постепенно стал вылупляться из истории, не совпадая с ней, порой противопоставляя себя ей, предавая ее анафеме. XX век, с одной стороны, разрушил теоретические представления о провиденциальности истории (метафора «Нищета историцизма» Карла Поппера говорит сама за себя). А с другой стороны, окончательно развенчал героическую мифологию, без которой на протяжении многих веков трудно было представить себе самочувствие народов. В польском, венгерском, отчасти югославском кино ситуации, связанные с последней войной, оказывались столь же трагическими, сколь и абсурдными, а человек жестоко расплачивался за свои иллюзии и заблуждения. Но для стран с рецидивами колониального сознания (несовершеннолетних?!) национальная история и сегодня остается главной подпоркой, без которой, как им представляется, они рискуют не справиться с прямохождением.

Мне приходилось в нашей национальной печати цитировать Джеймса Джойса: «Зачем я должен умирать за Ирландию, пусть Ирландия умирает за меня». Не заметили или сделали вид, что не заметили. Зато при случае и без случая цитируют Кеннеди: «Не спрашивай, что сделала для тебя страна, спроси себя, что ты сделал для страны», не задумываясь о том, в каком контексте были сказаны эти слова и какой в них вкладывался конкретный смысл. Поэтому так важно выстроить надежные бастионы (императивы) как в самой «национальной истории», так и в искусстве (кино, прежде всего), хотя толком ничего не получается ни в истории, ни в искусстве (дело узбекских культурологов проследить, как через десятилетия героические фильмы о Тимуре трансформировались в частные истории мелодраматического толка).

Не готов ответить на вопрос, можно ли в национальном кино «разговорить» историю настолько, чтобы высвободить настоящее, чтобы способствовать коррекции национальной идентичности и т.д. и т.п. Возможно, для некоторых народов (и некоторых культур) без обращения к истории не обойтись. Вспоминаю фильм «Ветер, что колышет ячмень» Кена Лоуча об ирландской истории, скандальный фильм «Молитва за гетмана Мазепу» Юрия Ильенко или недавний фильм «Катынь» Анджея Вайды, но не уверен, что эти примеры дают основания для обобщений. Одним словом, оставляя вопросы без ответов, обратимся к азербайджанскому кино нулевых годов.

Два фильма — «Джавад-хан» (сценарий Сабира Рустамханлы, режиссер Ровшан Алмурадлы) и «Судьба государя» (сценарий Эльчина, режиссеры Рамиз Фаталиев и Дильшат Фатхулин) — сняты практически в один и тот же год (2008) и посвящены одному и тому же историческому событию — присоединению Азербайджана к России. Можно заменить слово «присоединение» словом «захват», но при этом мало что изменится, если относиться к истории не как к набору героических мифов, а как к познанию прошлых событий, которые интерпретируются (конструируются) в зависимости от позиции наблюдателя. Если без вмешательства наблюдателя (опустим сложный вопрос об онтологическом статусе наблюдателя) невозможно обойтись в строгом физическом опыте, то что говорить о национальной «истории» в кино, в которой наблюдатель, как правило, заслоняет собственной персоной исторические факты.

Оба фильма начинаются с исторических справок. Текст и закадровый голос говорят о планах царской России по захвату Южного Кавказа и расширению имперских владений и о разобщенности ханств Азербайджана как основной причине того, что ханства эти не смогли оказать серьезное сопротивление захватчику (миф о разобщенности и необходимости единства — один из самых стойких колониальных мифов). Но есть в этих справках принципиальное отличие. В одном фильме («Судьба государя») историческая справка не содержит жестких политических акцентов, а сразу за ней следуют параллельные эпизоды обсуждения плана захвата Южного Кавказа и идиллической жизни в семье «государя». В другом фильме имя исторического персонажа непосредственно вынесено в название («Джавад-хан»). В исторической справке прямо сказано, что Гянджа стала «первым серьезным препятствием» на пути царских войск, а окончание справки непосредственно монтируется с кадрами походного марша русских солдат, переходящих границу Азербайджана. Из этого отличия, как из завязи, прорастают различные художественные миры. И — шире — различные мировоззренческие основы фильмов.

В «Судьбе государя» существуют два мира — холодный мир высокой политики и войны и теплый мир частной, семейной жизни. В первом свои правила поведения и своя эстетика, здесь сыплют остроумными политическими сентенциями, причем на российский, французский, персидский манер, здесь все выглядят эффектно, как на приеме или на военном параде, но в сущности все сводится к политической шахматной игре, в которой все стремятся переиграть друг друга и перекроить карту мира. Второй мир существует как оазис среди первого, в нем свои правила жизни, своя эстетика — все-таки речь идет о ханской семье, которая не может жить вне ритуалов. Но главное в этом мире — искренность и доверительность друг к другу. Правда, при этом два мира разведены не публицистически, а эстетически (в том числе различные цветовые гаммы), и русские офицеры в фильме (в сущности, завоеватели Азербайджана) лишены карикатурности, они верны воинскому долгу и стараются не переступать границы чести.

Два мира рано или поздно должны были прийти в соприкосновение, оазис не может существовать в условиях политического передела мира. Правда, по логике фильма, семья «государя» погибает не в результате хитросплетений высокой политики, а из-за коварства «третьих сил», которые не смог разгадать русский офицер. Даже эпизод убийства генерала Цицианова лишен

в фильме героического ореола и сводится к эмоциональной неуравновешенности сторон.

Разночтения в образе генерала Цицианова, ключевой фигуры завоевания Южного Кавказа царской Россией, неизбежны. Для одних он герой, для других завоеватель, для третьих — просто «плохой человек» (по мнению осетинских сайтов, генерал «страдал фанаберией», и это самая мягкая из его характеристик). Такие же разночтения имеются по поводу убийства генерала Цицианова под стенами Баку.

«Судьба государя», режиссеры Рамиз Фаталиев, Дильшат Фатхулин

Трагическим посредником между двумя мирами оказывается «государь», Карабахский и Шушинский Ибрагим-хан. Его образ и становится ключевым, его *судьбе* и посвящен фильм.

Выбор Фахраддина Манафова на роль Ибрагим-хана многое предопределяет. В лучших своих ролях (в первую очередь в кинематографе Рустама Ибрагимбекова — Расима Оджагова) актер всегда играл некую раздвоенность между романтическими целями и невозможностью их реализации. Эта печать раздвоенности проявляется и в образе Ибрагим-хана. В фильме Ибрагим-хан благороден, не позволяет себе коварства в политике, благоразумен, несмотря на воинственные призывы окружающих, предпочитает заключить мирное соглашение с Россией, чтобы спасти свой народ от ненужных жертв, красноречив, способен убедить собственную дочь отказаться от любимого человека во имя интересов государства, способен даже пережить унижение, когда чувствует презрительные взгляды своих боевых товарищей при получении русского генеральского чина. Но при этом почему у него такой затравленный взгляд? И почему ему не удается избежать ни разорения страны, ни потери самых близких людей, ни собственной гибели? Ответы вроде того, что политика изначально грязное дело или любому «государю» можно посочувствовать — в личной жизни он не предоставлен сам себе, — остаются общим местом. Картине не хватает подробностей, деталей, мотивировок. Хотим мы того или не хотим, но нам приходится признать, что или Ибрагим-хан не политик, слишком тяжела для него «шапка Мономаха», или — историческая канва фильма только искусный узор, на фоне которого разыгрываются мелодраматические частные истории.

Фильм «Джавад-хан» откровенно публицистичен, и его можно рассматривать как героическую эпитафию правителю, который вступил в неравный бой и проиграл. Как и в фильме «Судьба государя», многое предопределяет выбор актера. Нураддин Мехдиханлы, играющий роль правителя Гянджи Джа-

вад-хана, не только в своих театральных и киноработах, но и самим своим присутствием в пространстве азербайджанской культуры (прежде всего в телевизионных передачах) демонстрирует горделивую осанку бесстрашного человека, способного управлять своей удалью и отвагой. Подобный образ в культуре имеет свои резоны и свои символические смыслы. Джавад-хан у Н.Мехдиханлы — монада, которую по правилам художественной игры не следует расщеплять, отсюда его скульптурная выразительность и монументальность. В соответствии с теми же правилами игры генерал Цицианов (в отличие от Цицианова в предыдущем фильме) не только коварен и циничен, но принципиально не героичен. Соответственно, если сравнить батальные сцены в «Судьбе государя» и «Джавад-хане», то в первом случае режиссеры стараются избежать изображения непосредственного столкновения войск, а во втором — батальные сцены ведутся не на жизнь, а на смерть.

У меня не было бы серьезных мировоззренческих претензий к фильму, если бы он остался в границах героической эпитафии. Можно было бы в конце концов даже не спрашивать, так кто же такой Джавад-хан в одноименном фильме — героическая личность, трагический одиночка, безумный фанатик или кто-то другой, если бы не завершающая ленту историческая справка. В ней говорится, что Джавад-хан умер, но не сдался, через некоторое время генерал Цицианов был убит под стенами Баку (наверное, аналогичными Джавад-ханами), а через 114 лет после смерти Джавад-хана в Азербайджане был заложен фундамент первой на Востоке демократической республики. Такая вот «история»: наблюдатель из XXI века готов утверждать, что двести лет назад пролилась кровь, чтобы через сто лет произошло то, что произошло. Перекличка столетними отрезками даже не на плоскости, а на линии, по прямой. И не имеет значения, что речь идет ни много ни мало о XIX и XX веках в истории человечества и, соответственно, в истории Азербайджана.

Не останавливаясь больше на этих вопросах, невольно вспоминаю финское кино. В последнее десятилетие оно стало пользоваться большим успехом как внутри страны, так и в мире. Финское государство стало активно поддерживать национальный кинематограф, считая, что он способствует укреплению национальной идентичности («фенству»), наряду с финским языком, историей страны, музыкой и ландшафтом. А для страны, которая, как считают сами финны, имеет очень молодую культуру (каких-то двести лет), не может быть ничего важнее, чем формировать национальную идентичность и не затеряться в глобальном мире. Но при этом почему-то финское кино и самые знаменитые его режиссеры братья Каурисмяки прежде всего снимают смешных, в чем-то нелепых и, не побоимся этого слова, глуповатых людей, и никому не приходит в голову снять монументальный фильм о фельдмаршале Маннергейме. Казалось бы, такая героическая история и сама фактура фельдмаршала, который, по данным Википедии, «обладал высоким ростом, стройным и мускулистым телом, благородной осанкой, уверенной манерой держаться и четкими чертами лица», напрашивается на героический фильм. Но нет, финское кино благородному телу и осанке фельдмаршала предпочитает простых людей без какой-либо «осанки».

Возникает вопрос: может быть, все эти рассуждения от лукавого? И должен существовать «патриотический» кинематограф, способный укреплять национальный дух, без чего не может складываться национальная идентичность? Сомневаюсь. И потому, что на дворе XXI век и мы живем в глобальном мире. И потому, что не верю, будто азербайджанскую историю последних двухсот лет можно распутать до последнего узелка, а меч Александра Македонского, увы, нам не по зубам.

Но если априори признать, что национальное кино не может обойтись без исторических подпорок, то в качестве «бумажного кино» я предложил бы два проекта. Один, на мой взгляд, наиболее репрезентативный для азербайджанской истории XIX века, другой — для азербайджанской истории XX века.

Первый фильм — об азербайджанском просветителе Гасан-беке Зардаби (псевдоним по названию местности, откуда он был родом), которого я склонен называть «преждевременным человеком». Во многом: Зардаби был *первый*, первая газета, первая светская школа, первый спектакль. А *первый* — это всегда «вопреки», первый — это всегда ломка привычного. Неудивительно, что Зардаби били слева (царские чиновники) и справа (соотечественники), свои — больнее. Потому что боялись (и имели на то все основания), что деяния Зардаби могут расшатать их привычную идентичность. Они, как и сам Зардаби, не знали этого слова, но подкоркой чувствовали, что уже не смогут спрятаться за «мусульманскую умму» («я-общинность» как выражение мусульманской идентичности) и не смогут удержаться в «туземцах»: так называли их все, включая самого Зардаби, — без всякого уничижительного смысла. До поры до времени это была удобная для всех «идентичность» — что с нас взять, с «туземцев».

В биографии Зардаби много кинематографического, можно сколько угодно «врать правду». Во-первых, Москва, Московский университет, Петровско-Разумовская сельскохозяйственная академия, рассадник свободолюбия. Посещал дом историка Сергея Соловьева (тогда он еще не был ректором Московского университета), влюблен был в его дочь, она то ли отвергла его предложение, то ли отказалась ехать в Зардоб («где он на карте, этот Зардоб?» — спрашивала, наверное). Вернувшись в Баку, по списку выпускников школы (пансиона) святой Нины в Тифлисе обнаружил имя Ханифы ханум Абаевой (балкарская княжна) и женился на «образованной мусульманке». Как выяснилось позже, характер у выпускника Московского университета был желчный, он оказался человеком въедливым, настырным, бескомпромиссным, но в деле такой характер только помогал. К счастью, и у балкарской княжны была железная выдержка.

После окончания университета работал в суде, в провинциальном азербайджанском городке, в него стреляли, чудом не попали. Выбрал профессию учителя гимназии, остался ей верен до конца жизни. Вот и получается, что у нас в Азербайджане прорубал «окно в Европу» скромный учитель гимназии, не имевший особой харизмы, с рядовыми физическими возможностями и без особых полномочий. Благо выпустить первую газету помог губернатор Старосельский, обязал сельских старост подписаться на нее, хотя, по-видимому, эти ее экземпляры так и пролежали без движения. Другой губернатор, Кулюбякин (музыка фамилий будто специально придумана), заставил закрыть газету (турецко-русская война, абсурдные доносы). Пришлось почти на двадцать лет уехать в родной Зардоб. Вернулся, увидел вокруг множество образованных людей, которые и начали формировать новую идентичность. Болезненно воспринял азербайджано-армянскую вражду 1905 года, демонстративно пошел на похороны армянина. В самые последние годы был депутатом Бакинской думы (была Дума, которая должна была «думать», и была Управа, которая должна была «управлять»), во все вникал, ко всему придирался, всем надоел, порой не могли стащить с трибуны, пытались заглушать аплодисментами (невольно вспоминается академик Сахаров). Зато когда Зардаби умер, хоронил его весь город, все национальные общины и все конфессии. Так было явлено признание того, что это был человек общегородской идентичности. Добавлю только, что Зардаби много лет писал выразительные «Письма из захолустья» (на русском языке), перемежая их наглядными картинами (бери и снимай) из «прошлой жизни».

Второй фильм, вновь в том же фокусе — история, идентичность. XX век. Азербайджанский вариант фильма «Пепел и алмаз» (признаюсь, фильм когда-то стал для меня откровением, помогая избавляться от советских комплексов). Попробую рассказать об этой судьбе предельно кратко, без комментариев.

Абдурахман Фаталибейли (впоследствии принял псевдоним Або Дудангинский по названию местности, откуда был родом) окончил военную академию. Успешный офицер, получил орден за финскую кампанию. В первые го-

ды войны то ли попал в плен, то ли добровольно перешел на сторону немцев. Один из организаторов Азербайджанского национального Конгресса, который прошел в ноябре 1943 года в Берлине. Командовал Азербайджанским легионом, который участвовал в 800-километровом марше от Таганрога до Псебайской на Северном Кавказе (пишут, что азербайджанцы перебегали друг к другу с той и с другой стороны: театр абсурда в чистом виде!). В начале 1950-х годов был первым руководителем азербайджанской редакции радио «Свобода» и редактором журнала «Азербайджан» в Мюнхене. Приобрел известность и был приговорен НКВД к смерти (об этом пишет другой известный антисоветчик, по иронии судьбы тезка — Абдурахман Авторханов). Подослали убийцу, некоего М.Исмайлова, который когда-то партизанил в Италии и знал Дудангинского лично. Завербованный НКВД (трудно сказать, произошло ли это еще в партизанах или позже), Исмайлов был заброшен на Запад и по протекции Дудангинского выпущен из лагеря для перемещенных лиц. Владел в Мюнхене небольшим магазином (скорее всего на советские деньги) и подрабатывал поваром. 20 ноября 1954 года восьмидесятилетняя немецкая фрау, которая занималась уборкой, видела Дудангинского в квартире Исмайлова в Мюнхене. Через два дня она же обнаружила под кроватью труп человека, одетого в одежду Исмайлова. Экспертиза выяснила, что после удара молотком по голове убитого долго душили. Решили, что убийца Фаталибейли-Дудангинский и похоронили как Исмайлова. Через два дня обнаружилось исчезновение Фаталибейли. После новой эксгумации стало окончательно ясно, кто убил, а кто убийца. За это время Исмайлова успели вывезти в СССР вместе с женой-итальянкой и двумя детьми. Вскоре Исмайлов то ли по собственной инициативе, то ли по настоянию жены стал просить, чтобы ему разрешили уехать в Италию. Ему отказали, а еще через некоторое время обнаружили повешенным. То ли сам повесился, то ли помогли.

Свою статью о Дудангинском на одном из сайтов я назвал «Время расставания с героическими мифами». С надеждой, что такое время наступает в XXI веке.

Среди азербайджанских фильмов нулевых годов о современности особняком стоит «Прощай, южный город» (2006, сценарий Рустама Имбрагимбекова, режиссер Олег Сафаралиев). Его название отсылает к фильму «В этом южном городе», знаковому для азербайджанского кино второй половины XX века. Один из героев картины «Прощай, южный город», подросток, не расстается с камерой, снимает, как он говорит, фильм «В этом южном городе». Этот же мальчик настаивает на том, чтобы отец, стареющий джазмен, организовал ему обрезание. Какой может быть идентичность без этого ритуального акта, если даже мир вокруг проваливается в тартарары? Трапеза по поводу обрезания все-таки состоялась, хотя и оказалась вымученной, и не все согласились в ней участвовать. Но мальчик стал азербайджанцем, своим среди своих.

Может показаться, что горечь фильма «Прощай...» резко контрастирует с предыдущими «городскими» фильмами по сценариям Рустама Ибрагимбекова, которые снял ныне покойный Расим Оджагов, но это не совсем так. Любовь к своим у Ибрагимбекова всегда была зрячей. День рождения со случайным прохожим оказывался более теплым и искренним, чем со старыми друзьями («День рождения»). Двор, в котором все были приветливы и доброжелательны друг с другом, обнаруживал свою несостоятельность перед лицом первых испытаний («Перед закрытой дверью»). Верность принципам чести оборачивалась удобной «подставой» для преступлений («Допрос»). Защита «парка» как сакральной обители, способной всех объединить, оказывалась бессмысленной романтической позой («Парк»). Но практически во всех фильмах был некий рыцарь без страха и упрека. Ему был чужд героический жест, он не заблуждался по поводу происходящего, но когда все устранялись, он вынужден был вмешиваться, не думая о последствиях. Однажды он

попытался реализовать собственную мечту, но, оказалось, мир вокруг не приемлет рыцарей и рыцарство («Храм воздуха»). Наступали другие времена, побеждали другие нравы и другие «герои». А «Храм воздуха» остался метафорой недостижимости счастья.

В фильме «Прощай, южный город», в отличие от предыдущих работ Ибрагимбекова, все находится на последней грани разрушения, сама «уходящая натура» выглядит комично и жалко. «Вроде все уже осознали, что старый Баку ушел и больше не вернется, что времена и вправду совсем другие наста-

«Прощай, южный город», режиссер Олег Сафаралиев

ли; но беда в том, что в душах осталась щемящая пустота и любая попытка заполнить ее получается пошлой, невыносимо вульгарной», — пишет неведомый мне зритель, спрятавшийся под ником Estebanmurillo. И добавляет, что все это похоже на «хронику объявленной смерти». Соглашусь. Отсюда поэтика фильма, будто снятого любительской камерой (не сам ли мальчик снимает этот фильм?), эпизоды возникают случайно и внезапно обрываются, герои что-то недоговаривают и не могут преодолеть беспокойства, нет ни одного теплого обжитого интерьера, люди ищут пристанище и не находят. При этом есть несколько знаков, на которые невозможно не обратить внимания. Если мне не изменяет память, Рустам Ибрагимбеков впервые появляется на экране, причем вместе со своими друзьями, как бы подчеркивая: он понимает, что камера безжалостно зафиксирует старость и его, и его друзей, но он, их летописец и защитник, готов разделить с ними не только застолье, но и судьбу. Другой знак. В роли «рыцаря без страха и упрека» снимается актер со стороны, московский азербайджанец (идентичность?) Тимур Бадалбейли с внешностью неброской, далеко не героической, любимая женщина скажет даже, что он похож на «побритого льва» (явная перекличка с уже далеким «Похожим на льва»). В роли же предателя теперь окажется Фархатдин Манафов, тот, кто сам раньше играл «рыцарей без страха и упрека». Круг замкнулся. «Южный город» без коренных жителей («туземцев»?) почти то же самое, что танец без музыки. Остаются только портреты старых джазменов. И сам джаз, как воспоминание о «южном городе»

Известный азербайджанский документалист Шамиль Наджафзаде снял свой первый большой игровой фильм «Гала» («Крепость», 2008). Кино о кино. В картине Наджафзаде снимается кино с претенциозным названием «Дастан о чести» (дастан — традиционный азербайджанский эпический жанр, условно говоря, сказание, сказ). Героический, исторический эпос. Съемки пла-

нируются на развалинах высокогорной крепости. Учитель истории из близлежащего села с симптоматичным названием Воронье гнездо разъясняет съемочной группе, а заодно нам, зрителям, что крепость эта устояла при всех режимах, но при советской власти ее растаскали по камешку — кто на дом, кто на хлев. Казалось, съемочная группа и «исторический» фильм станут своеобразным контрапунктом к словам сельского учителя и составят драматургическую и смысловую пружину картины. Поначалу так оно и происходит, но скоро выясняется, что слова сельского резонера сами по себе, а съемочная группа сама по себе. Режиссер занят только своей персоной и демонстрирует богемную «утомленность»; для директора картины мир кончается за порогом бюджета фильма, все остальное его не волнует; члены съемочной группы воспринимают происходящее, как пикник на «красивой природе», наконец, декорации фильма, «картонный» мир того самого исторического прошлого, о котором разглагольствовал сельский учитель, — все это воспринимается как завязка. Но сюжет со второй трети неожиданно сворачивает в другое русло. Падает с лошади главный герой, его отправляют в больницу, и дальнейшее действие разворачивается в двух, сюжетно не связанных, параллельных направлениях: война настоящая и война картонная. Съемочная группа занята консервацией декораций и предстоящим отъездом домой, а сельский учитель и остальные жители села оказываются вовлеченными в ситуацию, которую коротко можно обозначить как «карабахская война»...

...Вынужден отступить, чтобы коснуться этой болезненной темы. Карабахская война оставила глубокий след в азербайджанском сознании последних двадцати лет. Здесь и растерянность: как такое могло с нами случиться, и разочарование в отсутствии должного героизма, и атавистическое чувство этнического «врага», и попытки преодолеть этот «атавизм» и найти способы примирения, и желание заслониться от этой проблемы, сделать вид, что ничего не произошло — просто неврастенический синдром, когда раздражение превалирует над мыслями и поступками. Все это нашло отражение в кино, в диапазоне от чистого пацифизма до скрытых призывов к отмщению. (На мой взгляд, лучшим азербайджанским фильмом на карабахскую тему остается короткометражка Вагифа Мустафаева «Все к лучшему» (1997) — лучшим и в смысле художественной выразительности, и в смысле мировоззрения.) Среди азербайджанских фильмов нулевых немало фильмов, так или иначе связанных с Карабахом. Это естественно в состоянии «ни мира, ни войны», когда едва ли не в одном сознании сталкиваются милитаристские и миролюбивые тенденции. Но, на мой взгляд, остается иллюзия («несовершеннолетие»?), что можно снять «патриотическое кино», своеобразную кальку советских фильмов времен Отечественной войны, и сразу, по щучьему велению, все пойдут на фронт — освобождать захваченные территории. Хотя для кино (и не только для кино) самое главное в карабахской теме — человек в различных ситуациях карабахской войны, в том числе человек, способный на поступок, выходящий за рамки зомбированного поведения. С Карабахом связана одна поразительная история. Договорившись, жители азербайджанского села Кызыл-Шафаг переселились из Армении в Азербайджан, а армянского Керкенд — из Азербайджана в Армению. Пообещали следить за местными кладбищами. Кто знает, может быть, в пору «совершеннолетия», когда схлынут атавистические чувства, об этом обмене селами будет снят совместный фильм двух киностудий...

Вернемся к фильму «Гала». Тема карабахской войны врывается на экран сначала вереницей беженцев, за которыми наблюдают с возвышенности молодые герои фильма. Затем сценой возвращения домой сына одного из главных героев, смерти сына уже дома, среди своих, и поминального танца отца на похоронах (все эти сцены сняты пронзительно, на открытом нерве). Наконец сценами эвакуации, когда по указанию властей сельчане срочно покидают село, едва успев собрать пожитки. Остаются только сельский учитель, который рассказывал о крепости, и несколько человек вместе с ним, включая мо-

лодых героев, которые, казалось бы, мало что знают и про эту войну, и про ее цели, и про намерения властей. Остаются, чтобы защищать то ли обезлюдевшее село, то ли эти величественные горы, которым нет дела до человеческих страстей, то ли этот «картонный» мир, о котором так беспокоился директор фильма.

Я совершенно не собираюсь иронизировать — просто хочу понять, на что надеются эти несколько человек, картинно вставшие на вершине горы с охотничьими ружьями, а то и без них. Означает ли это, что в современном ми-

«Гала», режиссер Шамиль Наджафзаде

ре (как-никак XXI век) в случае войны воевать должны не только регулярные армии (то есть само государство), но и группы самообороны? Или важно само намерение, поступок, а потом, смотришь, через 114 лет что-то произойдет? А люди — только средство для высоких целей истории.

Вагиф Мустафаев — наиболее одиозная фигура азербайджанского кино. Это относится и к самим его фильмам, и к эпатажной манере его поведения. Нечто подобное происходило и с его «Национальной бомбой» (2004, сценарий Эльчина Эфендиева и Вагифа Мустафаева), вокруг которой подогревался ажиотаж, но которую долгое время никто не видел. Не будем придираться, в конце концов, автор «Мерзавца» и «Все к лучшему» имеет право выстраивать собственную стратегию выхода своих фильмов на экран.

«Национальная бомба» начинается со справки о конце эпохи СССР: «распад этого сказочного государства, как выразился знакомый психиатр, оставил неизлечимый след в умах и душах советских людей». Что же, примем правила игры, психиатр так психиатр. Психопатология потери идентичности у бывших советских людей. В конце концов, к 1991 году можно относиться и так: одних безумцев, кто расценил 1991 год как крушение всех надежд, сменили другие безумцы, кто посчитал 1991 год свершением всех надежд. Мустафаев на этом переломе строит свой язвительно саркастический «хронотоп»: время, в котором, несмотря на шумные декларации, ничего толкового не происходит, соединяется с пространством, в котором все постоянно натыкаются друг на друга и произносят одни и те же ритуальные слова, давно лишенные смысла. В этом плане фильм можно назвать «историческим» — при всей фантасмагоричности художественного мира Мустафаева в нем *мы* сегодняш-

ние, с нашим хроническим несовершеннолетием, когда фиглярская, по существу, мысль, что «в этой жизни ничего не монтируется», становится оправданием нашего хронического безверия.

Молодой азербайджанский кинокритик Ульви Мехти свою остроумную рецензию на фильм «Национальная бомба» назвал «Манифестация Абсурдистана». «Манифестация» — потому что в самом начале фильма слово «манифест» написано на трафарете съемочной хлопушки. «Абсурдистан», потому что — не будем лукавить — рифмуется с названием страны, в которой происходит действие фильма. Так вот, в такой стране почти сразу после обретения независимости главный герой фильма, монтажер в кино (Автандил Махарадзе), вместе с режиссером (Аджар Хамидов) оказались выброшенными на улицу. Но они (белый и рыжий клоуны в интерпретации кинокритика Сергея Кудрявцева) не растерялись и решили, что будут снимать свой «Манифест» («Манифест нового мира»?!) в «устном» жанре, при помощи жестов, слов и мимики. Когда живешь в устном жанре, почему бы не снять в этом жанре кино?

По мнению У.Мехти, жанр «Национальной бомбы» можно определить как сюрреалистическое соединение панегирика и эпитафии, а в самом фильме соединяются «три параллельных линии жизни героев: «фильм о фильме, жизнь, к которой приспосабливаются герои в поисках выхода из кризиса, и воспоминания детства из достославной эпохи, в которую канул отец героя. Три измерения есть: Время, Пространство, Движение. Четвертое — зеркальное отражение тех трех: мысль, слово, действие, то есть «автопортрет в синематографе».

Соединение панегирика и эпитафии мне представляется в высшей степени остроумным, такой синтез провоцирует множество нелепых комедийных ситуаций. Не берусь судить об автопортрете. Что до портрета эпохи, язвительного, обличительного, беспощадного, боюсь, что он оказался несколько скомканным. Не отношусь к тем, кто считает, что Мустафаев очерняет нашу действительность, о ней можно сказать и не такое. Скажу больше: само существование в нашем кино и — шире — в нашей культуре Вагифа Мустафаева с его ангелом, превращающимся в мерзавца, с его умением смеяться — даже по поводу попавшего не по адресу цинкового гроба с карабахской войны — представляется мне признаком здоровья, психического прежде всего. Много по-настоящему смешного и в «Национальной бомбе». Например, бесконечные «прогулки» по лестницам и коридорам киностудии (бакинцы без труда узнают здание Национальной Академии наук), которые неожиданно и в то же время органично переходят в танец. Или плач матери по умершему отцу, плач, который постепенно становится профессией и не мешает деловито решать насущные проблемы. Или повсеместное признание «русскоязычности» как некоего знака интеллигентности, хотя при этом «русский язык» и интонационно, и лексически убог и примитивен. Или обращение главного психиатра страны по поводу вспышек на солнце, на которые легко списать всеобщее безумие. Комическая фантазия и остроумие В. Мустафаева бьют через край, порой не без перехлестов. Но, увы, три линии повествования — фильм о фильме, жизнь героев в современной реальности и воспоминания детства — так и остаются параллельными. Не произошло главного, «национальная бомба» так и не «взрывается». Придумано все было здорово. У одних «национальная охота» и «национальная рыбалка», а у нас все намного круче — «национальная бомба», которую предстоит сбросить на Азербайджан, при этом бомба «экологически чистая», чтобы не повредить соседям и не взбудоражить общественное мнение. Что до «своих», то можно предположить, что бомба должна была разбудить нас от летаргического сна (еще в начале XX века наш великий сатирик Сабир с присущим ему сарказмом советовал «не будить нас», до бомбы он то ли не додумался, то ли время еще не пришло). Но бомба так и не взорвалась, оставив нас ёрничать и балагурить по поводу нашей «веселой» действительности до и после 1991 года.

Три фильма о современности, если описать их такими слоганами, как «прощай, любимый город», «встанем, как один, на защиту Родины», «бомба на все

ваши дома и на всех вас», составляют то ли размытый треугольник (подобие размытой идентичности), то ли предчувствие будущей более сложной фигуры, в которой пока недостает множество паззлов.

Если читатель обратил внимание, в анализе фильма «Прощай, южный город» Баку и бакинцы прямо не назывались. «Южный город» остается продуктом художественного вымысла, какие бы ассоциации с реальным Баку при этом ни возникали. Но, отталкиваясь от фильма и уже за его границами, я хотел бы вернуться к Баку в социологическом аспекте и в аспекте идентичности как сквозной темы настоящих заметок.

В недавней своей статье под заголовком «Город, в котором нас нет» я напоминал, что город, прежде всего большой город, мегаполис — не столько инженерно-техническое, сколько гуманитарное образование, следовательно, он может существовать только с людьми, для людей и с участием людей. Поэтому в городе, в котором в одном поколении полностью перекраивается градостроительная среда, где во всем главенствует «европейский ремонт», где «общее окончательно пожрало различия», обречены жить люди с низким порогом эмоциональной чувствительности: на этом материале можно написать не одну антиутопию. В своем отклике на фильм «Прощай, южный город» писатель Чингиз Гусейнов высказал такую мысль: «Аполитичная европеизированная культурная элита 60—80-х годов оказалась смята старосоветской азиатчиной под маской защитников национальных корней». Признаюсь, мысль писателя мне импонирует, но все-таки думаю, что элегическое настроение фильма вряд ли предполагает столь жесткие выводы.

Более сложным, как бы ускользающим, представляется мне вопрос об идентичности.

Всегда скептически относился к объявлению бакинцев особой нацией, тем более когда прямо или скрыто они противопоставлялись другим азербайджанцам. Не мог согласиться и с окончательным приговором противоположной стороны: «дефект идентичности». Но, может быть, все дело в том, что не нашлось адекватных терминов, а привычные только затемняют суть.

Не помню, где прочел, что Франко Дзеффирелли считает себя не столько итальянцем, сколько флорентийцем. На одном из Кинофорумов я рассказал об этом Серику Апрымову и добавил, что, на мой взгляд, национальное разрушается и в направлении «малых родин», и вспомнил его «Аксуат». Апрымов стал рассказывать о своем Аксуате, о странных поверьях, которые там жили, но куда-то мигрировали. При этом, продолжал он, обязательно будут привозить туда своих детей, возможно, поверья еще вернутся. Теперь по прошествии многих лет думаю, может быть, Серик Апрымов тоже когда-нибудь скажет, что он не столько казах, сколько аксуатец.

Одним словом, возможно в одном отношении быть «бакинцем», в другом — «азербайджанцем», в одном отношении — «прощай, Баку», в другом — «здравствуй, Баку». А искусство, кино в том числе, «глуповато», чтобы обо всем этом рационально судить, но оно может грустить и печалиться, если умирает и не способен репродуцироваться какой-то живой культурный пласт национальной жизни.

И в завершение этой темы вновь вернусь к «бумажному кино». В свое время я предлагал снять фильм о Баку, аналогичный серии «Париж, я тебя люблю», «Нью-Йорк, я тебя люблю», «Токио!» и т.п. При этом главное было не в том, что сразу несколько режиссеров получат возможность работы, и не в том, что в одном фильме можно использовать всю палитру жанров от мелодрамы до триллера. Все это важно, но фишка моего предложения была в другом. Все сюжеты должны были иметь свою внутригородскую географию, свой топос, который стал бы активным действующим лицом, а не просто фоном. Если окончательно исчезают люди, носители определенного типа поведения, определенной культурной ауры, то рано или поздно исчезает их градостроительная среда обитания: агрессия «общего, пожирающего различия» приводит к тому, что многоликий город становится моноликим, а затем и просто без-

ликим. Признаемся, что уже скоро подобный фильм о Баку снять будет невозможно (а книг, подобных книгам Орхана Памука о Стамбуле или Рустама Рахматуллина о Москве, у нас нет). Не будет ни градостроительной среды, ни таких людей, ни даже тех, в памяти которых сохранились эти места и эти люди.

Кино как ни один другой вид искусства фиксирует и формирует национальный эталон идентичности. Дело не просто в «зримости», не просто в типажности, а в том, что благодаря этой типажности высвобождается нечто незримое, подобно тому как мысль, облеченная в точные слова, высвобождает молчание, полное невысказанных смыслов. Точно так же, как литературоведы изучают рукописи писателей, было бы интересно проследить, как в результате кастингов выявляется тот или иной лик, согласуясь то ли с интуицией режиссера, то ли с нашим коллективным бессознательным, которое и фиксирует интуиция режиссера. Наверное, в этом смысле философ Сергей Хоружий считал, что Жан Габен — substantia individua, некая нерушимая и себе довлеющая, всегда себе равная аутентичность (французская?!), которая не исчерпывается содержанием фильмов, где он играет. В то же время его прямой антипод Жан-Пьер Лео — воплощенная озабоченность идентичности, «зуд идентичности».

В азербайджанском кино конца XX века такую полноту идентичности выражал, на мой взгляд, Гасан Мамедов, не случайно сыгравший в самых знаковых фильмах своего времени («В одном южном городе», «Допрос», «Семеро сыновей моих», «Последний перевал»). В нем, несомненно, было то, что мы выше назвали «равной себе аутентичностью», но почти на грани аутизма, невидимая оболочка отгораживала его от всех, он будто опасался того, что другие его не поймут. Кажется, ни в одной своей роли он по-настоящему не смеялся, открыто не признавался в любви, какое-либо веселье обходило его стороной. Он был по-своему энигматичен, в редких случаях он «играл» (нужен другой, более адекватный глагол) в унисон с фильмом, чаще между ним и содержанием фильма оставался зазор. Причем в случае с Мамедовым трудно разобраться, где кончается актер и начинается человек, создается впечатление, что под актерской маской, «персоной», скрывается другая маска, собственная маска человека вне роли.

Можно ли сказать, что Гасан Мамедов в своих ролях и по внешности, и по манере поведения, и по мироощущению сыграл типичного азербайджанца, некую нормативную азербайджанскую идентичность? Думаю, дело не в этом. Напротив, скорее он был вычислен культурой как антипод нашей браваде, нашему мельтешению, нашим амбициям в маске печального Пьеро.

Мне трудно сказать, как будет дальше развиваться азербайджанское кино. Многое будет зависеть от того, как будет развиваться азербайджанское общество. Сможет ли избавиться от подростковых заморочек и сделать решительный шаг на пути к совершеннолетию. И получить огромный ворох новых проблем (европейскость?!): драму *nonidentity* в ее различных модификациях, судьбу маргиналов — не из тех, кто и там, и здесь, а из тех, кто не там и не здесь; потерю сверхсмысла, от которой единственное лекарство — прямиком в петлю; сексуальные перевертыши, которые противоестественны то ли для неба, то ли для обывателя, одиночество, отчуждение, безысходность и прочее, прочее, что следует отнести к ведомству то ли психолога и психоаналитика, то ли — психиатра.

Одним словом — совершеннолетие.

Об этом и будут снимать кино. И никого не будет волновать, как его маркировать.

Баку

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

Сквозь стены

Гнилая!

С детства помнится рассказ из хрестоматии... Как молодого Владимира Ульянова взяли да и арестовали подлые жандармы. Один из них посочувствовал юному революционеру: мол, куды ж ты, паря, суешься — перед тобой стена. На что молодой и отважный отвечал, немного грассируя: «А стена-то гнилая!»

Вообще-то говоря, странно, что этот рассказ так врезался в память. Нас воспитывали отнюдь не как революционеров. Но образ стены жил, думаю, не только в моем сознании. А укрепили его шестидесятники, чья готовность переделать общество потрясла мое провинциальное сознание после переезда в Киев в 1960-м. Правда, когда в начале 70-х начались аресты уже в близкой мне среде, осторожность взяла верх. Но только до поры до времени.

Здесь небольшое пояснение. Украина не Россия, это еще Гоголь (задолго до Леонида Кучмы) вроде бы как прояснил. И все же. На рубеже 60—70-х мое поколение (уже семидесятников) вдруг увидело и почувствовало за якобы химерическими образами и метафорами украинского «поэтического кино» (Сергей Параджанов, Юрий Ильенко, Леонид Осыка) антиимперский и антиколониальный мотив. Иногда заявленный почти лобово. В ильенковском «Вечере на кануне Ивана Купала» (1968), к примеру. Там есть Екатерина Вторая, едущая по Украине мимо знаменитых «потемкинских деревень» и пританцовывающих крестьян в шароварах. Царица здесь — лилипутка. В другой гоголевской экранизации, фильме «Пропавшая грамота» (1972) Бориса Ивченко, казак Василь приезжает к царице в Санкт-Петербург и ведет себя как-то уж слишком вольно (картину в те времена на Украине так и не выпустили в прокат; гораздо позже, в конце 80-х, казацкий марш из фильма станет гимном Руха, а с ним и гимном восставшего против империи украинства).

Словом, «поэтическое кино» (вошедшее под таким названием в историю украинского кино) воспринималось как кино политическое. Так было с момента киевской премьеры «Теней забытых предков» в сентябре 1965 года. Несколько интеллектуалов выступили против арестов украинских интеллигентов. Со временем стало понятно: да ничего странного. В тех фильмах сквозной сюжет — протест личности против коллективистской уравниловки. Или просто — рождение личности, ее неясное мерцание сквозь все табуированные бетонные запреты. К тому же Параджанов, став знаменитым автором знаменитых «Теней», окончательно закрепил в своем имидже черты эдакого «социального извращенца», одной из карнавальных масок которого была ролевая игра в «украинского буржуазного националиста». В итоге режиссера упекли в лагеря, киевская интеллектуальная среда лишилась своего стержня, своего глашатая. Стены, нас окружавшие, вроде как укрепили. Но вера продолжала жить: стены те гниловаты, упадут рано или поздно.

Саркофаг

Кто бы мог подумать, что стена, отделявшая нас от мира свободы, рухнет не где-нибудь, а на Украине, едва ли не самой консервативной республике СССР. Но это так. В апреле 1986 года сие случилось — на Чернобыльской атомной электростанции. Никто не мог подумать тогда, что пала часть другой знаменитой стенобитки — Берлинской. А она-таки пала... Шаталась в Венгрии, Чехословакии, но устояла. Здесь рухнула. В образовавшуюся брешь,

после некоторых колебаний и нерешительности, пошли немногие. Среди них кинематографисты.

Хотя события 1986 года поначалу подавались в привычной транскрипции героического советского человека, костьми ложащегося под бульдозер времени. Именно таков первый фильм на этом материале — «Чернобыль. Хроника трудных недель» (1987) Владимира Шевченко. Звучавшая в нем осторожная критика отечественной бюрократии тогда воспринималась многими как неслыханная смелость, а сам режиссер заплатил жизнью за работу над картиной, умерев от лучевой болезни. Последующие документальные работы украинских кинематографистов постепенно переходили к анализу истинных причин катастрофы. Их находили в самой логике развития государства с его фальшивыми ценностями, в обществе, которое приняло неискреннюю игру в то, что «низам» хорошо, а «верхам» еще лучше. И главное — это государство есть империя, в которой центр всегда будет давить окраины, подчинять их с помощью местной администрации, всех этих холопов, ярчайшим воплощением которых стал Владимир Щербицкий. «Рабы, подножки, грязь Москвы...» — все чаще вспоминались строки из Тараса Шевченко. Как это было, сильнее всего напоминал голодомор 1933-го, правду о котором власть тщательно скрывала (уже в 1989-м появился первый фильм о великом и страшном голоде). Все отчетливее артикулировалась мысль о том, что дальнейшее пребывание Украины в составе СССР будет приносить новые угрозы самому существованию украинской нации, ее генетическому и культурному коду.

«Чернобыль. Хроника трудных недель», режиссер Владимир Шевченко

В документальном кино начинают звучать призывные мотивы. К примеру, в фильме «Ми-кро-фон!» (1988) Георгия Шкляревского протестующая толпа, которую лишили слова, требует микрофон. «Улица безъязыкая» обретает способность не только слышать, но и говорить. В замечательной картине «Завтра праздник» (1987) Сергея Буковского работницы птицефабрики ассоциируются с курами в клетках, и смоделированная на экране фальшь идеологемы о равенстве «всех трудящихся» выглядит уже просто непереносимо. «Тень саркофага» (1989), «Таинственный диагноз» (1990) Георгия Шкляревского, «Порог» (1988), «Приближение к Апокалипсису. Чернобыль рядом» (1990), «Чернобыль. Тризна» (1994) Роллана Сергиенко — эти и другие картины смотрелись неким реквиемом по уходящей стране, идеологии, которую столько лет насаждали и в которую многие и вправду верили. В игровом кино чернобыльский материал обрабатывался дольше и мучительнее. В 1990-м Михаил Беликов ставит фильм «Распад» — и в ней публицистический анализ (не случайно героем фильма является журналист) является смыслообразующим компонентом. Удачнее всего здесь исторический фон —

«Порог», режиссер Роллан Сергиенко

и полное моральное разложение «верхов», и растерянность интеллектуалов, и беспечное простодушие народных масс...

Понятие «стена» вытесняет другой смыслообраз — саркофаг, накрывший остатки реактора. Есть версия, что в древнем Египте это название поначалу употреблялось для обозначения гробниц из известняка, быстро впитывающего в себя человеческие останки. Так и в этом случае — казалось, что под тем саркофагом империя довольно быстро растворилась без остатка. И вместо нее родилась новая Украина, в которой вирус имперский не имел ни одного шанса. Одной из внешне убедительных гарантий этого было кино...

Конец истории?

В самом кино сразу пошли трещины. Даже в таком, как научно-популярное, казалось бы, далекое от всякой идеологичности. Лидером киевской школы научного кино был Феликс Соболев, «коньком» которого стали картины о безбрежности возможностей человеческой психики («Семь шагов за горизонт», «Дерзайте, вы талантливы!» и другие). В какой-то степени то был едва ли не ренессансный взгляд на человека... На рубеже 80—90-х в моду вошли оккультные науки, вера в потусторонние силы. Ученик Соболева Виктор Олендер отразил эти увлечения общества в ряде своих картин («Девять лет с экстрасенсами», 1989, «Изгнание бесов», 1991 и другие). В сущности, с этого и началось разложение мировоззренческих основ школы. Вроде бы как продолжение соболевской традиции — о том, что возможности человека неисчерпаемы. А на самом деле за ним уже просматривался Нечистый, манипулирующий человеческим сознанием. Сам Соболев манипуляцию усматривал в технологиях СМИ, ученики пошли дальше. Вскоре от былой ренессансности не осталось и следа. Что оставалось делать? Вернулись к традиционному скучноватому просветительскому кино...

«Девять лет с экстрасенсами», режиссер Виктор Олендер

В другой традиции, собственно «поэтического кино», виделся значительный ресурс подрывной эстетики вкупе с идеологией. От Гоголя еще... Правда, его продолжатель Александр Довженко все колебался между апологией коммунистических ценностей и критикой (читайте его дневники) имперской сущности государства, в котором жил. У Параджанова, несмотря на его демонстративный отсчет своей творческой биографии от Довженко (чистый вымысел), не было никаких иллюзий насчет коммунизма. Все, что имеет характер обезличенной силы — а это прежде всего язык общества, порабощающего сознание отдельно взятого индивида, — воспринималось им как нечто враждебное. В условиях тоталитарного государства едва ли не единственное средство борьбы с обезличкой — поэтический язык. Работа языка заключается в указании пути бегства — в мир коллективного бессознательного, откуда можно вытащить себя самого. Пожалуй, яснее всего высказался на сей счет Ильенко в помянутом уже «Вечере накануне Ивана Купала», где герой сначала поддается гнетущей силе Нечистого, а затем, сотворив грех, растворяется в спасительном бессознательном. Откуда уже не возвращается, оставив супруге хлопоты по замаливанию грехов.

На рубеже 80—90-х именно с реанимацией поэтической речи связывалась надежда на то, что украинское кино нарастит мускулы, станет полноценным национальным мифом (в том смысле, что в нем нарисуется возмож-

ность гармонизировать личное и коллективное, в том числе государственное). Вроде бы как основания для этого были — достаточно вспомнить «Вавилон XX» (1980) Ивана Миколайчука, в котором коммуна представлена как чисто утопический сентиментальный проект, а деревенское общество, напротив, как всепобеждающая живая реальность. Язык реальности не превращает человека в раба, напротив, в его структуре сохранен недогматизированный словарь вольницы, той самой, что в 1920-е рождала бунты против нового режима.

«Молитва за гетмана Мазепу», режиссер Юрий Ильенко

Вот только Миколайчук умер, не дожив до украинской государственной независимости. Ушел и Параджанов, одарив напоследок Ильенко идеей фильма «Лебединое озеро. Зона» (1990). Впечатляющий образ несвободного государства, порабощающего человека со всеми потрохами. Восставший против системы обнаруживает себя в ее теле (громадный придорожный «Серп и молот» — рекламный опредмеченный слоган, то самое коллективное бессознательное, презентованное в рационально просчитанном символе). Леониду Осыке не удалось столь же впечатляюще воплотить другой параджановский замысел — «Этюды о Врубеле» (1989) фрагментарны и невнятны, свободный художник в несвободных обстоятельствах выглядит и впрямь скукоженно. Вскоре Осыка уйдет в затяжную болезнь, вырвавшую его из жизни. Юрий Ильенко замолчит — на целое десятилетие.

Лишь Михаил Ильенко в «Фучжоу» (1994) представит блистающий фантазией мир народной деревенской жизни, на который уже накатывают волны западной цивилизации. А в картине «Седьмой маршрут» (1997) он же подвергнет критике состояние патриотически возбужденного интеллектуального сознания, которое воспринимает новую реальность в привычной мифологической системе координат. Героем фильма является поэт Данило Притуляк, к тому же экскурсовод. Бывали времена, когда поэты были национальными мессиями, теперь вот всего лишь экскурсионная контора. Поэт водит экскурсии тропами прошлого. Разумеется, история излагается от третьего лица. Однако в ней все чинчинарем — поэт есть герой, насмерть дерущийся с прогнившей системой. Именно поэты повергли стену, именно они водили нас вдоль и поперек, пока она не рухнула. Главное, верить, что так оно и было. Миф тем и замечателен — замещает реальность как таковую.

«Райские птицы», режиссер Роман Балаян

А что же последующие поколения? На заре украинской независимости новое кино вроде бы проклюнулось. В «Гибели богов» Андрея Дончика иронически подсвеченный сюжет, позаимствованный у самого Довженко, который некогда этот сюжет разрабатывал (здесь конфликт идеального и реального, святости и пошлости на материале жизни украинского села). В следующей работе режиссера — картине «Кислородное голодание» (1992) — украинский парень в советской армии пытается отстоять свое не только человеческое, но и национальное до-

стоинство, упорно не желая говорить на русском языке. В «Черной яме» (1989) Анатолия Матешко воссозданы метания юной души, а в «Голом» Галины Шигаевой обнаженная плоть сопоставлена с мрачным архитектурным эпосом имперского Ленинграда-Петербурга. Молодые кинематографисты говорили о самости и суверенности человеческой жизни, на фоне которой меркнет псевдовеличие и псевдопафос любой из эпох.

Но сколько-нибудь реального продолжения все это не имело. То было последнее поколение, вошедшее в кино. Последующие просто не родились. Причины вроде бы очевидны — к середине 1990-х украинский кинематограф просто-напросто рухнул. Отсутствие денег, но и отсутствие идей. И потом — отчего молчал Юрий Ильенко: уж для него, казалось бы, деньги нашли бы. Одно из возможных объяснений: рождение новой украинской государственности воспринималось де-факто как конец истории. То, чему противостоял поэтический язык, перестало существовать. Так представлялось. Некоторые поэты и вовсе пошли во власть, представлявшуюся такой милой, родной, семейной радостью. Хотя годы правления Леонида Кучмы отрезвляли многих — государство на глазах превращалось в прежнего монстра. Восстал Юрий Ильенко, опершись на историю. «Молитва за гетмана Мазепу» (2001) прозвучала, как выстрел едва ли не в полной пустоте. С эстетикой здесь не сложилось — траектория полета была уж слишком причудливой. Но отдадим должное интуиции: взрыв организовался в нужном месте и в нужное время. Национальная история представилась в карнавальных одеждах, а тело нации трахали все, кому ни лень — как свои, так и чужие. Но главное ощущение — это еще не конец истории...

Как в воду глядел. Украинское общество зашевелилось, задергалось и в итоге созрело для вожделенного прыжка в будущее. «Оранжевая революция» 2004 года смотрелась в огромные экраны, выставленные на площади, и сама себе нравилась. И то — поменяла власть, поменяла декорации самой истории. Подрихтовала ее почти заглохший мотор. Спустя пять лет оказалось: забыли поменять фигурки на исторической сцене. Хотя как было разглядеть, как угадать демонов в таких приятных, открытых лицах? Уж чему научились украинцы за годы имперской истории, так этому — прятать поглубже свою самость, свое естество.

Не потому ли в «Райских птицах» (2009) Романа Балаяна, по ощущению многих, единственным реалистическим, узнаваемым персонажем является полковник КГБ? События 1982 года, незадолго до падения империи. Чем занимались поэты в ту пору? А летали... Лишь бы отключиться, убежать в то самое бессознательное. Да рукописи жгли — чистый тебе безумец Гоголь.

Не потому ли красноречивей всего у поэтов получается молчание? Снова молчит Юрий Ильенко. Ильенко Михаил, недосняв картину про украинца, ставшего вождем американских индейцев, отправился в кругосветное путешествие. Самый крупный украинский поэт Лина Костенко все годы украинской независимости изучает Чернобыльскую зону, обретя там свою вторую родину. Самая ожидаемая ее книга будет написана прозой — «Записки самосшедшего» (так!), тень Гоголя и здесь витает. Вот пример абсолютной последовательности — Костенко не принимала ту, прежнюю жизнь, не приемлет и эту.

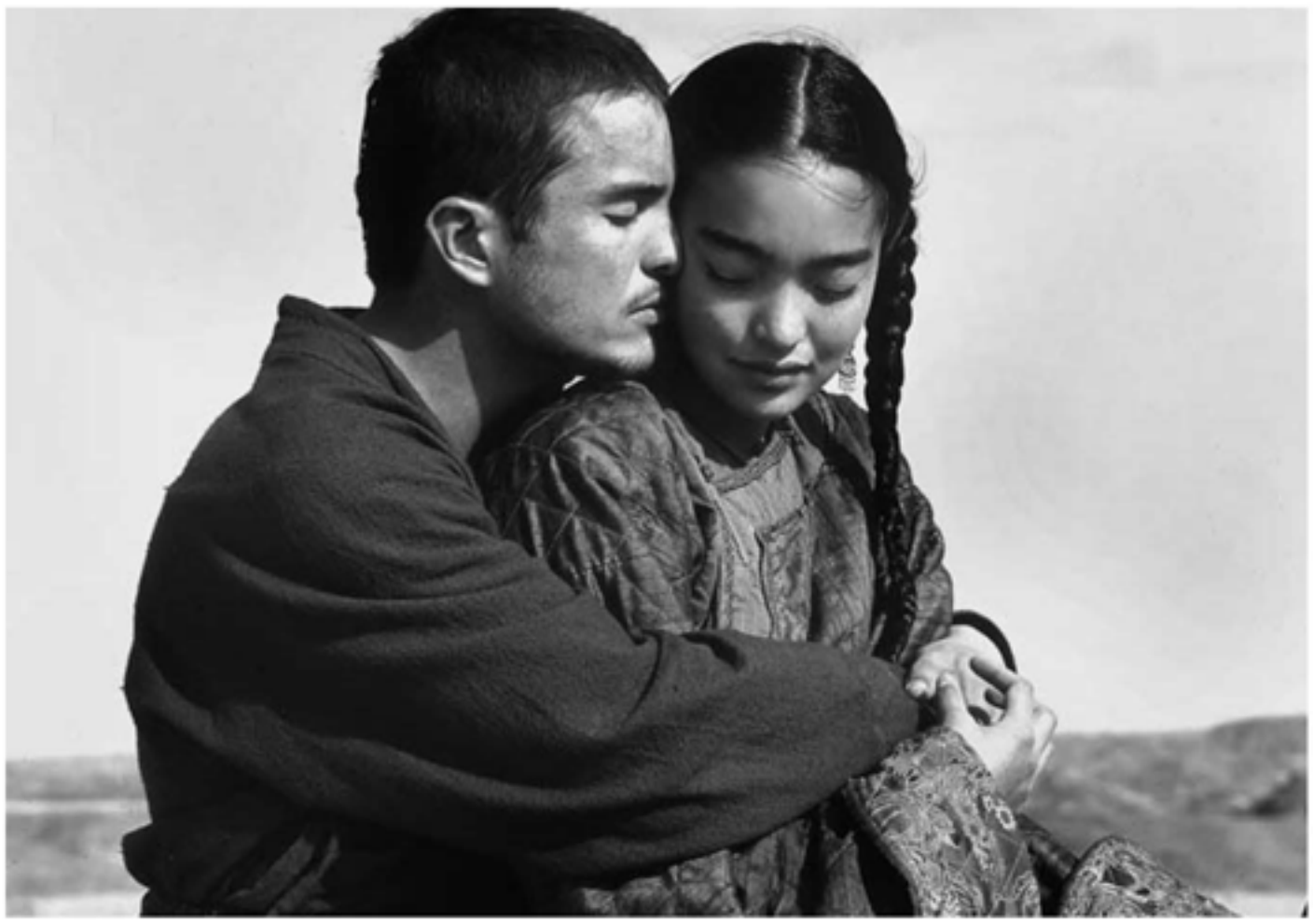
Государство не только не стало своим, напротив, взялось последовательно, системно уничтожать кинематограф. На плаву только картинки из приватной буржуазной жизни, где история и не ночевала. Советская держава хотя бы оставляла поэтам иллюзию движения Истории, украинская не сподобилась и на сей счет. А перетирать кухонные истории не дело поэтов.

Так и живем — словно в саркофаге, впитывающем наши бренные тела и души. Его известковые стены, кажется, покрепче будут прежних, имперских.

Киев

ГУЛЬНАРА АБИКЕЕВА

Старая любовь не ржавеет



«Кочевник», режиссеры Сергей Бодров, Иван Пассер, Талгат Теменов

Казахстанский кинематограф по объему производства, по числу призов на международных кинофестивалях и вообще по развитию киноотрасли в целом на всем постсоветском пространстве занимает второе месте после России. Правда, с большим отрывом, но всё же. Огромную позитивную роль в создании нового имиджа казахского кино в самом начале эпохи независимости сыграла «казахская новая волна», но она давно уже схлынула, оставив яркие фильмы и звучные имена. Что же сегодня происходит в казахском кино, в каком направлении оно движется?

90-е годы в казахском кино, так же, впрочем, как и во всех других национальных кинематографиях бывшего Советского Союза, ушли на то, чтобы, во-первых, осознать свое новое состояние — независимость, во-вторых, наверстать упущенное и — главное — восстановить национальную историю. В результате произошло некое отмежевание от России как от бывшей империи, кинематографии как бы закрылись в себе в поисках национальной идентичности. Именно на этой волне были созданы за последние десять-пятнадцать лет лучшие казахстанские артхаусные ленты: «Аксуат» (1998) и «Охотник» (2004) Серика Апрымова, «Суржекей — ангел смерти» (1991) Дамира Манабаева, «Гибель Отрара» (1991) Ардака Амиркулова, «Кардиограмма» (1995) и «Киллер» (1998) Дарежана Омирабаева, «Голубиный звонарь» (1995) и «Жылама» (2000) Амира Каракулова, «Заманай» (1998) Болата Шарип, «Остров возрождения» (2004) Рустема Абдрашева. Эти и другие фильмы объездили множество международных кинофестивалей, подтверждая достаточно высокий статус и художественный уровень казахского кино. Но вот наступило новое тысячелетие, и стало понятно, что пора вырываться из этого пусть престижного, но все же герметичного круга артхаусного кино.

К тому же немаловажно, что рос и креп имидж независимого Казахстана, отстраивалась новая столица Астана и в целом страна стала иначе себя позиционировать: как государство, имеющее твердую цель «войти в пятьдесят развитых стран мира». Возникло желание разомкнуть границы и по-новому заявить о себе.

Амбициозная попытка прорыва — «Кочевник»

Так возникла идея создать фильм «Кочевник» — исторический блокбастер, который через великое историческое прошлое рассказал бы миру, что такое Казахстан. Проект осуществлялся под патронатом Президента Казахстана, на него были выделены баснословно большие деньги — 37 миллионов долларов. Изначально было задумано, что он будет сниматься неказахстанскими авторами. Почему? В 90-е годы было несколько попыток осуществить большой исторический проект местными силами. Были сняты фильм «Абай» (1995) Ардака Амиркулова, «Юность Жамбыл» (1996) Кано Касымбекова, «Сардар» (2003) Болата Калымбетова и другие ленты, но все они не поднимались до уровня больших обобщений, их авторы продолжали рефлексировать в рамках понятий «свобода — несвобода». Хотелось голливудского масштаба, преодоления рефлексий. Отсюда и возникло желание пригласить американцев. Но на них тоже надо было выйти. Таким связующим звеном стал Рустам Ибрагимбеков, он же автор сценария. Продюсером был приглашен Милош Форман, режиссером — по его предложению — Иван Пассер. Проект начал обсуждаться еще в конце 90-х, а завершен в 2005 году.

Вообще сюжет картины укладывается в два предложения: казахский народ страдал от нашествий джунгар, но мудрец Ораз предсказал, что родится герой, которому под силу будет освободить народ от джунгарского ига. Так оно и произошло — родился мальчик Мансур, Ораз спас его от смерти, воспитал настоящим воином, и вместе с другими такими же мальчишками он вырос и защитил казахскую землю от врагов.

Очевидно, что такой пересказ свойствен не исторической драме, где важны подлинные персонажи, точность места и времени действия и т.д. Здесь мы имеем дело с чистой мифологией, легендой.

По такому же принципу построено большинство американских картин: о Робине Гуде, Гладиаторе, Александре. Эпоха и география имеют значение только как декорация, все остальное делается по схеме: обозначается герой, он проходит через страдания/испытания и приходит к победе. Только в нашем случае антуражем служат казахская степь и кочевники. Мир увидел героями и победителями никому ранее не известных казахов.

По структуре «Кочевник» — абсолютно голливудский фильм, но вместо привычной риторики «это американская земля...». И я подумала: почему нет? Почему мы все время боимся или стесняемся пафоса? Почему мы не говорим простые и ясные вещи о патриотизме, о Родине? Все американское кино держится на этих простых понятиях, а мы почему-то робеем.

Мы в самом начале нашего пути — к становлению национальной независимости, и когда, если не сейчас, позиционировать себя как молодое, сильное государство. Можно ведь по-разному смотреть на себя. К примеру, можно рассматривать Казахстан и нашу историю как череду бесконечных трагических экспериментов: коллективизация, джут, КарЛАГ, Семипалатинский полигон, Арал и т.д. Об этом — фильмы режиссеров старшего и среднего поколения. Но вряд ли только такой взгляд и такое отношение к отечеству вдохновит нашу молодежь. Нужны мифы о великой стране, сильных героях, мудрых философах и счастливых людях. Вот этого-то всегда не хватало нашему кинематографу, вот это ощущение полноценности нации и некоей самодостаточности появилось в «Кочевнике».

Чтобы обеспечить стопроцентный производственный результат, сопродюсеры фильма — Рам Бергман, Рустам Ибрагимбеков, Сергей Азимов —

решили пригласить сильную международную команду. К примеру, древний Туркестан отстраивал художник-декоратор Мильен Крека Клякович, работавший практически на всех фильмах Эмира Кустурицы. Художником-постановщиком картины стал итальянец Франко Фумагалли. Органично в звездный состав фильма вписался и оператор, снявший «Годзиллу», — Уэли Штайгер. Художниками по костюмам были Майкл О'Коннор, участвовавший в съемках второй части «Гарри Поттера», и Мэрит Аллен, работавшая, в частности, на телесериале «Скарлетт».

Чтобы международный зритель — целевая аудитория картины — понял и принял «Кочевника», необходимы были известные ему актеры. К примеру, снимающийся в американских боевиках актер Марк Дакаскос («Братство волка», «База») сыграл в «Кочевнике» джунгарского воина Шарыша, а мудреца-провидца Ораза — Джейсон Скотт Ли («Путь дракона»). Участвуют в фильме и два молодых голливудских актера — Куно Беккер и Джей Эрнандес, и их казахстанские коллеги Аянат Есмагамбетова, Досхан Жолжаксынов, Тунгушпай Джаманкулов. Несмотря на разноголосицу языков, национальностей, стилей, актерский состав фильма сложился в единый ансамбль.

Появление такой масштабной картины говорит еще и о том, что Казахстан состоялся как суверенное государство, справившееся с постколониальным синдромом. Другое дело, что фильм сделан все-таки чужими руками и казахов там играют американцы. Поэтому нельзя назвать этот проект до конца успешным.

«Кочевник», на мой взгляд, выполнил несколько задач: во-первых, он действительно всколыхнул казахстанский кинопроцесс, заставив кинематографистов поверить в то, что у нас возможно снимать кино большого формата (не говоря уже о том, что произошло техническое переоснащение киностудии «Казахфильм» и казахстанские специалисты фактически прошли многомесячный мастер-класс в условиях работы западного менеджмента); во-вторых, мировая кинообщественность заметила этот проект и отношение к казахскому кино изменилось — в нем стали видеть серьезного партнера; в третьих, и это, наверное, самое главное, — наш молодой зритель увидел, что в кинотеатрах могут с успехом идти казахские фильмы, ведь до «Кочевника» отечественных картин практически не было на экранах и молодежь в своем сознании практически исключала такую возможность. Так что можно сказать, что «Кочевник» сыграл важную роль в становлении новой казахской культуры.

Инициативы частных студий

Начинал снимать «Кочевника» американский режиссер чешского происхождения Иван Пассер, а заканчивал работу россиянин Сергей Бодров. Иностранцы не выдержали наши перерывы в съемках, огромные паузы в финансировании — пришлось срочно приглашать «своих». Для Бодрова «Кочевник» был хорошей репетицией перед «Монголом», к тому же Казахстан был стратегическим партнером. «Монгол» (2007) снимался как российско-немецко-казахстанская копродукция и, как известно, был выдвинут в пятерку номинантов на «Оскар» как лучший фильм на иностранном языке.

Любопытно, что «Монгол» представляет собой некий глобальный продукт, за которым не стоят интересы или переживания какого-либо народа, нации или государства. Когда «Оскар» получил чешский фильм «Коля» Яна Сверака, этой наградой гордилась вся Чехия. Или картина «Жизнь прекрасна» — после этого фильма Италия буквально боготворит режиссера Роберто Бениньи. «Оскар» Никиты Михалкова за фильм «Утомленные солнцем» был равносилен признанию того, что российское кино снова на подъеме. Кто по-настоящему радовался и гордился тем, что фильм «Монгол» попал в пятерку основных номинантов? Начнем с того, что это фильм о Чингисхане, но сами монголы всерьез не воспринимают эту киноверсию его судьбы. Для россиян проект так же далек, потому что история Чингисхана в нем никак не пере-

кликается с российской историей, да и русских актеров нет. Режиссер, конечно, российский, но от России картина на «Оскар» не номинировалась, хотя кроме фильма «12» Никиты Михалкова на предварительный отбор выдвигалось еще десять российских лент. Остается только Казахстан — фильм и номинировался от нашей страны. Но казахстанские здесь были только деньги и второстепенная часть съемочной группы. Главную роль исполнил японский актер Таданобу Асано, роль жены Чингисхана — монгольская актриса Хулан Чулуун и т.д. Безусловно, это был беспрецедентный случай: картина под лейблом «Казахстан» вошла в престижную оскаровскую пятерку. Однако достижением нашей национальной кинематографии она не стала.

«Монгол», режиссер Сергей Бодров

С фильмом «Тюльпан» (2008) произошла совершенно другая история. Фильм — казахстанско-российско-немецко-польско-швейцарская копродукция, сделанная на казахском материале, снятая в казахской степи, режиссер ленты Сергей Дворцевой родился и долгие годы жил в Казахстане. Картина была также удостоена одной из самых престижных в мире кинонаград — Гран-при программы «Особый взгляд» Каннского кинофестиваля. Реакция на «Тюльпан» в странах — участницах проекта была полярной: российские СМИ с гордостью писали, что российский фильм победил в Канне, в казах-

«Тюльпан», режиссер Сергей Дворцевой

станской прессе от него чуть ли не открещивались. Что и понятно — тот имидж, который создает Казахстану «Тюльпан», не соответствует представлениям о молодом независимом государстве: степь, зараженная неизлечимой болезнью, беспросветная бедность, тусклая, безысходная жизнь. Даже то, что в кадре так и не появляется девушка по имени Тюльпан, в которую влюблен главный герой, говорит о том, что эта земля не имеет перспектив, здесь невозможно счастье — ведь именно женские образы в национальном кино всегда олицетворяют надежду, будущее, наконец, Родину.

Инициатива частной студии «Евразия-фильм», пригласившей российских режиссеров — Сергея Бодрова и Сергея Дворцевого, — привела к тому, что Казахстан завоевал международный статус, особенно в фестивальной среде, но картины, благодаря которым это произошло, не были приняты казахстанской публикой. Фактически они развивали то же артхаусное направление, какое и прежде было близко нашим художникам, только теперь признание получали уже не казахстанские, а российские авторы.

Российские актеры — любимцы публики

И «Кочевник», и «Монгол» — обращение к далекому прошлому. Прохладное отношение к ним зрителя подтвердило, что публика устала от исторических фильмов и испытывает потребность в кино о современных реалиях. Это заставило независимых кинематографистов, снимающих на частных студиях, повернуться лицом к современности. В попытках максимально приблизиться к аудитории создатели лент задались и таким вопросом: «На кого пойдет зритель?»

К сожалению, за двадцать лет независимости Казахстана у нас не сложилась система отечественных звезд. Есть замечательные актеры, особенно среднего и старшего поколения, — Нуржуман Ихтымбаев, Гульнара Дусматова, Тунгышбай Аль-Тарази, Жанна Куанышева, Бахытжан Альпеисов, Досхан Жолжаксынов, Райхан Айткожанова, Димаш Ахимов, Ольга Ландина,

Фархад Аманкулов, Болат Абдилманов и другие, но молодых звезд, увы, нет. Есть молодые «звездочки», которые могли бы вырасти в интересных актеров, — Аянат Ксенбай, Толепберген Байсакалов, Жанель Макажанова, Айша Матай, Асхат Кучинчиреков, Асель Сагатова, Санжар Мадиев. Но, как правило, это актеры одного фильма. Ими никто не занимается всерьез, их творческие судьбы обрываются, едва начавшись.

Как и в советские времена, любимцами публики в Казахстане по-прежнему остаются российские артисты. Происходит это из-за того, что Казахстан продолжает жить в общем с Россией информационном пространстве: мы смотрим российские фильмы, телеканалы, читаем русские газеты и журналы. Поэтому в последние два года казахстанские режиссеры приглашают в свои фильмы самых раскрученных российских актеров: Дмитрий Дюжев снялся в детективе «Обратная сторона»; Дарья Мороз и Константин Стрельников — в политическом триллере «Прыжок Афалины», который, кстати говоря, рассказывает о встрече двух президентов — Путина и Назарбаева — и о том, как был предотвращен возможный теракт; Гоша Куценко — в спортивной драме «Рывок»; Екатерина Редникова — в исторической картине «Подарок Сталину»[1]; Андрей Мерзликин — в психологическом триллере «Заблудившийся»; Артур Смольянинов — в молодежной драме «Нереальная любовь»; Алексей Чадов, Наталья Рудова и Ирина Розанова — в комедии «Ирония любви». (Многие из названных картин еще находятся в стадии производства.) Список можно продолжить, но и его достаточно, чтобы увидеть, что казахстанские кинематографисты в борьбе за зрителя едва ли не главную ставку делают на российских звезд.

«Подарок Сталину», режиссер Рустем Абдрашев

Стратегия национальной компании

Настоящая копродукция начинается с сотрудничества на уровне продюсеров. Я уже упоминала первые копродукции Казахстана и России — это были частные инициативы, надо сказать, весьма успешные. К примеру, Абай Карпыков свои фильмы «Воздушный поцелуй» (1992), «Тот, кто нежнее» (1996), «Фара» (1999) снимал совместно с россиянами. В нулевые Гульшат Омарова делает свои проекты — «Шиза» (2004), «Баксы» (2008) — в сотрудничестве со студией «СТВ» Сергея Сельянова. Так же как и «Монгол», «Тюльпан» и «Подарок Сталину», сотрудничество строилось на уровне личных творческих

[1] См. сценарий Павла Финна «Кипяток» в «ИК», 2006, № 1.

связей. В последние же годы частные инициативы перешли в разряд государственной политики.

В 2008 году на студию «Казахфильм» пришел новый директор. Сергея Азимова — документалиста, ориентированного на фестивальный успех студийных проектов, — сменил Ермек Аманшаев, бывший заместитель министра культуры, драматург по образованию, который решил делать ставку на создание коммерческих картин. С его приходом изменилась и стратегия «Казахфильма». Одной из главных задач стал выход на российский рынок. Но как это сделать?

«Ирония любви», режиссеры Александр Черняев, Ержан Рустамбеков

Понятно, что необходимо привлечь к работе наиболее успешных продюсеров, режиссеров, а еще лучше режиссеров-продюсеров, которые бы хотели и — главное — умели делать фильмы, интересные международной зрительской аудитории.

Один из таких режиссеров-продюсеров, работающих в постсоветском пространстве, — Тимур Бекмамбетов, кстати, казах по национальности. Ермек Аманшаев сумел заинтересовать Бекмамбетова совместным проектом под условным названием «Золотой воин». В картине будут переплетены древние казахские мифы и жизнь современного Казахстана. Жанр — приключенческая драма. Для создания сценария взят один из самых значимых объектов культурного наследия Казахстана — артефакт «Золотой воин», эта скульптура установлена на площади Республики в Алматы. Фабула картины такова: у одной из нефтяных вышек люди ожидают, что вот-вот пойдет нефть. Но вместе с нефтью из-под земли вырывается гигантская капля — размером с человека. Это чудище нападает на стоящего возле вышки в нетерпеливом ожидании владельца нефтяной компании Амира. Так Демон овладевает героем. Демону необходимо собрать с доспехов древнего Золотого воина три недостающие подвески с изображением Барса, Пчелы и Орла, с тем чтобы уничтожить мир людей.

Тимур Бекмамбетов в интервью о будущей картине сказал, что хотел бы, чтобы она «прославилась не объемом пиара, а количеством зрителей... К сожалению, фильмы, которые снимаются здесь, не имеют зрителей. Наша задача, чтобы миллионы людей купили билеты и посмотрели фильм, а потом купили DVD и еще раз его посмотрели»[2].

Другой казахстанско-российский проект — «Кара Майор». Сценарий написан казахстанскими авторами Газизом Насыровым и Дидаром Амантай,

[2] «Территория кино», 2009, № 1—2, с. 11.

а снимает фильм Егор Кончаловский. В центре сюжета события афганской войны. Понятно, что фигура Кончаловского была выбрана не случайно — он один из самых успешных российских режиссеров, работающих в коммерческом кино.

Третий важный для киностудии «Казахфильм» проект — «Ирония любви» Александра Черняева и Ержана Рустембекова, продюсером которого выступает Ренат Давлетьяров.

Давлетьяров считает, что этот стратегический ход — копродукция с Россией — абсолютно правильный. «Какая-то из постсоветских национальных кинематографий должна была наконец выйти на более широкий уровень, — говорит он. — Одна из основных мотивировок работы над этим фильмом — наличие нашего общего культурного пространства. В нас живет уникальная общность, и она нас объединяет. Пока в наших мозгах это единство существует, грех этим не воспользоваться. Поэтому надо снимать фильмы, отвечающие запросам нашей культуры, и зарабатывать на этом деньги».

Любопытно, что и в фильме «Ирония любви», и в картине «Нереальная любовь.kz», к съемкам которой приступил казахстанский режиссер Амир Каракулов, сюжет строится на любви молодых людей, где девушка — казашка, парень — русский. Романтические пары олицетворяют собой сближение культур Казахстана и России, вновь нарождающиеся отношения любви и взаимопонимания. Причем это не навязанный сверху «роман», не результат идеологического давления; сегодняшнее сотрудничество диктуется требованиями рынка и свободным зрительским выбором.

Предварительные итоги

Сегодня именно Казахстан выступает инициатором кинематографических связей, потому что нам нужен большой зрительский ресурс России, а к нему иначе, чем через партнерство, не подступиться. Отсюда — стратегия и государственной киностудии «Казахфильм», и частных компаний, которые с удовольствием приглашают российских кинематографистов.

Второй момент: курс на сближение диктует зритель. Фактически произошло голосование «ногами»: зритель хочет видеть казахстанские фильмы с участием российских актеров, режиссеров и продюсеров, а если смотреть шире — он хочет жить в едином культурном пространстве с Россией.

Казахстан поэтапно прошел и проходит стадии самоопределения. Сначала была колонизация со стороны имперской России. Потом семьдесят лет советской истории. В конце 1980-х и начале 1990-х возник протест против советской системы, и все эти процессы отражены в казахском кино. Теперь мы стоим на пороге нового исторического культурного витка. Ведь у казахстанской культуры в целом и кинематографа в частности были разные перспективы и возможные траектории движения: в сторону Европы, Азии, Центральной Азии. Но вектор лег в сторону России. По большому счету дело не только в российском рынке. Дело в том, что происходит самоопределение Казахстана с выбором страны долгосрочного сотрудничества с близкой ментальностью, с близкой и понятной культурной средой. И здесь уже больше нет отношения к России, как к «старшему брату», — есть попытка вести диалог на равных. В свою очередь, и Россия меняет свои взгляды на партнерство и сотрудничество, особенно в сфере культуры, понимая, что новых-то соседей она не приобрела, а старые оказались наиболее надежными. Пришло время, когда на российские экраны по идее должны бы вернуться грузинские комедии или узбекские мелодрамы. Пока этому еще мешает политическая ситуация. Но кто-то должен быть первым. Инициативы Казахстана в области развития совместного кинобизнеса свидетельствуют: двадцать лет достаточный срок, чтобы после временного охлаждения уже на новом витке — осознания своей независимости и самодостаточности — потянуться друг к другу.

Алматы

О П Ы Т

Роман Балаян

РОМАН БАЛАЯН:

«...Интеллигенция проиграла

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЛЮДМИЛА ЛЕМЕШЕВА

Людмила Лемешева. Чем для тебя стали последние двадцать лет жизни? Твоя собственная внутренняя эволюция попадала ли в резонанс с изменениями в обществе? Как ты сегодня себя чувствуешь?
Роман Балаян. Комфортно было с 1986-го по 1989-й, во время перестройки и гласности. Дальше — недоумение и дискомфорт. Внешний и внутренний.
Л.Лемешева. Был ли более свободен в советскую эпоху, чем теперь? В какой степени вообще внутренняя свобода зависит от внешней?
Р.Балаян. Я всегда чувствовал себя свободным. Внутренне, конечно. Внутренняя свобода не зависит от изменений в обществе. Это врожденное. Конечно, в советские времена мы далеко не все могли делать, что хотели. Но у нас не было страха, как у старших, — даже когда ездили в тюрьму к Параджанову. По молодости и легкомыслию, наверное.
Л.Лемешева. Может ли массовый человек пройти тот путь, который вы проходили в одиночку, на свой страх и риск?
Р.Балаян. По мне — нет. Если ты говоришь о свободе не социальной, а духовной. Это эфирное состояние существует исключительно в индивидуальном порядке, оно вряд ли воспитуемо.
Л.Лемешева. «К чему стадам дары свободы»? А и впрямь — к чему?
Р.Балаян. Бердяев писал, что «свобода — это право на неравенство». Не может быть равных, все равно кто-то «равнее». Не ущемлять свободу другого — вот она, первая элементарная заповедь свободы. Почти не исполнимая. Не всякий оценит смысл свободы, зато полно людей, воспользовавшихся ею на свой лад. Та свобода, которая сейчас у нас, — это базар. Один не слышит другого, третий поливает всех. Будем надеяться, что это временный, переходный период. Культура свободы в обществе зависит от уровня сознательности обывателя. Этот уровень наживается столетиями нормальной социальной жизни. Подождем.
Л.Лемешева. После всеобщего обнажения и самообнажения (телесного и душевного), случившегося в последние годы, узнали ли мы больше правды о себе, о человеке вообще?
Р.Балаян. Лавина информации о мире, о человеке, изменения, которые обрушились на нас, оказались большинству не по плечу. Мы почему-то в первую очередь усвоили не лучшее из свалившегося на нас знания. Думаю, причина во внезапности, непостепенности перемен. Помнится, Карамзин утверждал, что сначала надо просветить народ в понимании того, что такое реформы, и лишь потом, может быть, перейти к ним. У нас все шиворот-навыворот.
Л.Лемешева. Чего ты не смог сделать из того, о чем мечталось в юности?

Р.Балаян. Не стал тем режиссером, о каком мечтал втайне. Скорее, из-за себя самого, из-за нехватки таланта. Рано пропало это мое художническое — где-то в 1979 году. До этого думал, что я — два Эйзенштейна, вместе взятых. Тут ничего плохого нет — как раз важно, чтобы человек так думал о себе, иначе он ничего не сделает. Но я в какое-то мгновение понял, что не стану тем, кем мечтаю, и все стало на место. Спокойно занял свою нишу.

Л.Лемешева. Что помогало не просто уцелеть, а сохранять верность себе — в любых условиях, при любых режимах?

Р.Балаян. Помогало мое эпикурейское разгильдяйство — был и, надеюсь, остаюсь жизнелюбом.

Л.Лемешева. Ну, чего-чего, а разгильдяев у нас хоть пруд пруди... Не лукавь. Может, все-таки еще что-то держало?

Р.Балаян. В каком-то смысле я и впрямь не меняюсь. Был фраером, им и остался. Не старался и сегодня не стараюсь кому-то нравиться. Каким родился, таким и хочу умереть. Единственное, к чему всегда серьезно относился, — к чувству собственного достоинства. Если по-настоящему заденут, могу и убить. В гневе плохо себя контролирую, что, конечно, нехорошо. И еще одно, пожалуй, уберегало. Я не церковный человек, но всегда думал: «Ну, наверное, Он видит...»

Л.Лемешева. Какими своими фильмами доволен? Считаешь ли, что реализовал себя по максимуму? О каком невоплощенном замысле больше всего жалеешь?

Р.Балаян. Я спокоен за «Бирюка», «Полеты во сне и наяву», «Поцелуй», «Храни меня, мой талисман» и немножко — за «Ночь светла». Мечтал снять «Я назову себя Гантенбайн» Макса Фриша, «Буйволицу» Гранта Матевосяна. К сожалению, не удалось.

Л.Лемешева. Не кажется ли тебе, что из нашей жизни уходит поэзия? Мне нравится чья-то формула: «Поэтическое мироощущение — видовая цель человечества». Может, мы потеряли цель? Пошли не в том направлении? Переизбыток информации, клиповость мышления, похоже, ведут не к обогащению, а к оскудению души. Иногда у меня вообще возникает ощущение, что у людей — в массовом порядке — забрали душу. Какая-то эмоциональная анестезия, всеобщее «скорбное бесчувствие». Или тебе так не кажется?

Р.Балаян. Мы потеряли детскость восприятия. Рано стали вылезать из детских штанишек. Поэзия — это метафорическое мышление. Это когда ребенок спрашивает Бога: «А почему Ты боишься показаться людям? У Тебя что-то с лицом?»

Л.Лемешева. Когда стал продюсером, что было труднее всего в себе менять? Как совмещаешь необходимость быть трезвым прагматиком, иногда жестким к коллегам, товарищам, и сохранять в себе художника, поэта? Ведь твои фильмы — на самом деле киноромансы, где мелодия, ритм, интонация, нечто неуловимое, нежное были всегда важнее слов.

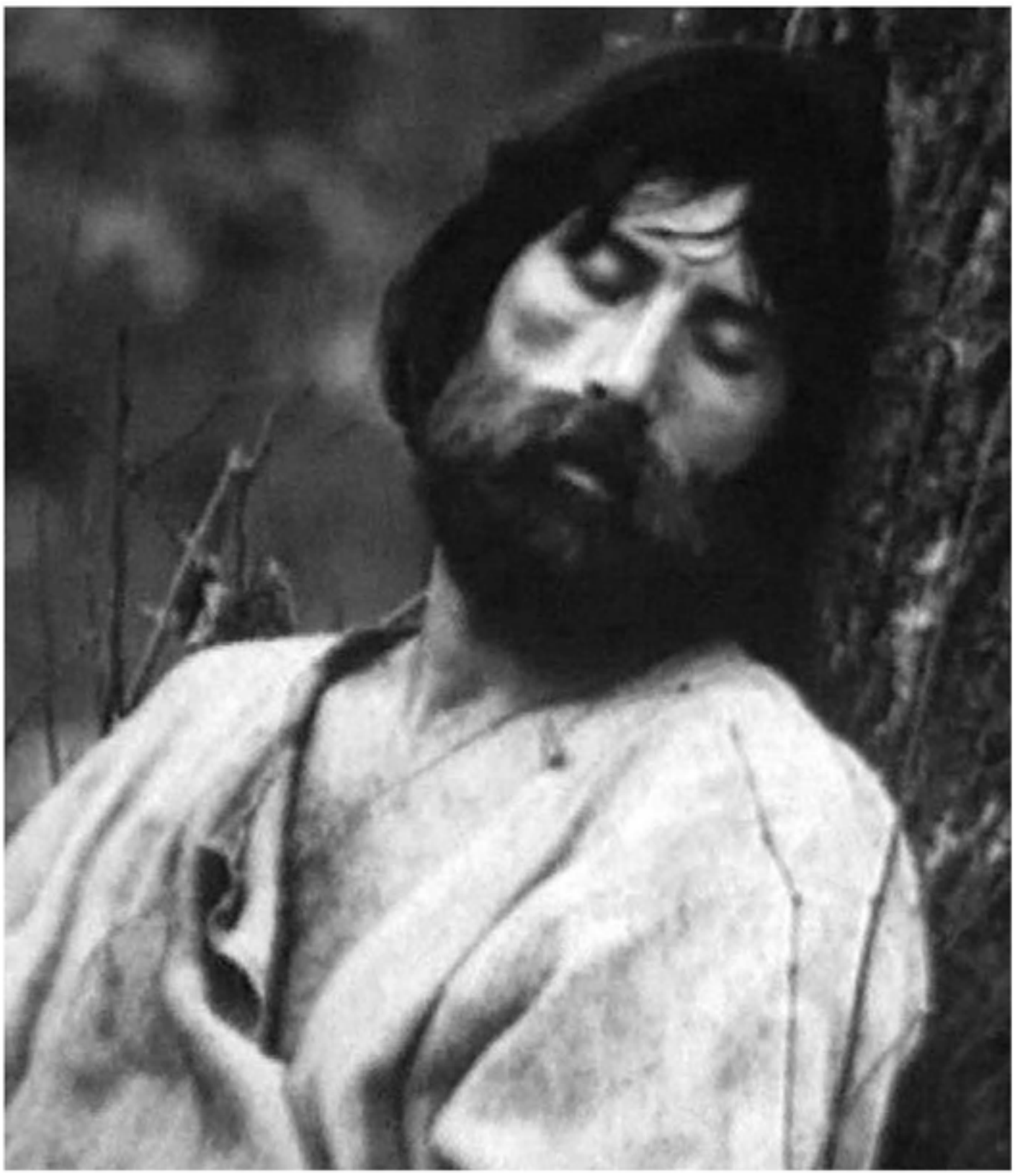
Р.Балаян. Не думаю, что стал продюсером. Я, скорее, что-то вроде директора фильма, как в доперестроечные времена. Некоторые почему-то стесняются этого и горделиво называют себя продюсерами. Продюсер — это поиск идеи, потом сценариста, потом режиссера и денег, дальнейшая реализация фильма — прокат и т.д. Ничего такого у нас нет, по-моему. Просто пользуются госденьгами, якобы добавляя и свои. А как совмещаю... Наверное, не очень. Со стороны виднее. Но хочется быть финансово независимым, не ходить с вечно протянутой рукой. В юности, когда считал, что «нам, творцам, все позволено», был вечно в долгах, отчего страдала моя семья. Когда насытил свое художническое эго, резко изменился. К тому же я люблю бытовой комфорт. Может, возраст сказывается. Часто думаю: вот бы нам стать, как Чехия. Чтобы красиво было, чисто, удобно...

Л.Лемешева. Не ты один любишь. По моим наблюдениям, все, у кого была хоть малейшая возможность, бросились делать «евроремонты». Киев хороше-

ет на глазах, хоть и всегда был хорош. Слушай, а может, мы и хотели-то стать всего лишь «буржуа», нормальными обывателями? И на том примириться с действительностью. Просто наслаждаться «божественностью повседневной жизни», как говаривал коренной киевлянин Виктор Некрасов... Но вот вечный парадокс: в 60-х — начале 70-х в Киеве была культурная среда, некий «питательный бульон» для художников. Сейчас его нет. Где черпаешь эту самую подпитку?

Р.Балаян. Тогда были кумиры, нравственные авторитеты. Самыми интересными людьми в Киеве были диссиденты. Я верил только им, восхищался их жертвенностью, потому что сам не способен к этому. Мне, конечно, ближе был круг Параджанова. Его присутствие в Киеве создавало ауру, атмосферу вечного праздника. Все хотели стать лучше, все ему подражали, иногда во вред себе. При отсутствии внешней свободы была свобода духа. И образец вкуса. Сейчас этого не осталось. Черпнуть негде. С уходом из жизни Параджанова и Ивана Миколайчука не у кого спросить, то ли ты делаешь, не заблудился ли. Спасают друзья, посиделки — обговоришь, послушаешь, отсмеешься — и вроде бы все нормально. Но новых художественных идей нет. К сожалению. Время другое и других. А вообще-то, все нормально, если относиться к этому без бурчания и тоски.

Л.Лемешева. Почему ты привязан к герою, которого сам не раз называл «слабым»? Что в твоем понимании «слабый человек»? А что — сильный? Почему



«Бирюк»

твой герой не находил себе места в старой жизни и не находит в новой? Что мешает ему состояться? Реализоваться — не «благодаря», а «вопреки». Эталонный образец этого «вопреки» — Параджанов. А Иван Миколайчук, по-твоему, был слабый или сильный?

Р.Балаян. Слабый — значит, хоть иногда сомневающийся в своей правоте, в своих мыслях. Иначе это супермен. Мне супермены не интересны. Там нет тайны.

Л.Лемешева. Извини, Роман, а ты что же — никогда не сомневаешься?

«Полеты во сне и наяву»

Р.Балаян. Я сильный. Меня же интересуют люди менее толстокожие, легко ранимые, которые могут не выжить, потому что не принимают ту реальность, в которой приходится существовать. Мои герои — идеалисты. Они как бы один и тот же человек, но это не я. Часть меня. Видимо, что-то такое и во мне скрыто. Скрыто, может, даже от себя самого. Реализоваться «вопреки» не каждый может. Иван не был слабым, он был чересчур тонкий и поэтому очень уязвимый. Параджанов же — это вообще исключение из правил. Он — гений, на земле редко бывал, все время летал. В частной жизни он был всяким, позвольте мне это знать лучше других. Но как публичный человек планку всегда держал высоко. На той высоте, которую сам себе определил. Тут он был безупречен.

Л.Лемешева. То, что случилось с героем «Райских птиц» на Западе, где он утратил способность творить («летать»), — не напоминает ли наш нынешний опыт, растянувшийся на два десятилетия?

Р.Балаян. Согласен.

Л.Лемешева. Видишь ли ты героя «Полетов» с исторической дистанции хоть в чем-то иначе, чем в 80-е?

Р.Балаян. Не задумываюсь.

Л.Лемешева. Жаль. Я вот к чему веду. Не кажется ли тебе, что поверхностность, легкомыслие, маска несерьезности (бывшие самозащитой в советскую эпоху у той части поколения, которая тебя всегда интересовала) сыграли в итоге с нами злую шутку? «Веселые прогульщики социализма» заигрались. В массе своей мы остались инфантильными — то есть не стали взрослыми людьми, которые понимают свободу как ответственность. Мы не осмыслили по-настоящему наше прошлое, не додумали ни одну мысль до конца — ни тогда, ни теперь. Разбирались все больше со следствиями, а не с первопричина-

ми. В итоге то, что осталось в бессознанке, по-прежнему влияет на наше поведение — и даже в большей степени, чем сознательная часть нашего «я». Зато мы упивались свободой слова. То есть «прогуляли (а точнее, проговорили) не только социализм, но и эпоху передела собственности, итоги которой, как русская зима, застали большинство врасплох. Согласен?

Р.Балаян. Ты сама на все ответила.

Л.Лемешева. Прости за многословие, но уж больно ты лаконичен. Пришлось вспомнить, что я — критик, классовый враг режиссеров. Продолжу, с твоего

«Райские птицы»

позволения. Заметь: сегодняшняя жизнь все больше смахивает на балаган. Засилье иронии, самоиронии, пародии, приколы, стёб... Когда-то ты снял «Храни меня, мой талисман» — глубокий и серьезный фильм о советских интеллигентах, которые пытаются восстановить оборванную связь со старой культурой, перепрыгнуть пропасть, отделяющую «нас» от «них», но — увы... Имитация, одежка с чужого плеча. Критики тогда недооценили фильм, потому что не совсем поняли, о чем он. А вот сегодня эта тенденция стала господствующей: подделка и подмена, всеобщая балаганизация и опопсовение (тема последних фильмов Киры Муратовой) стали нашим фирменным знаком. Только имитируем мы уже не «дух вольности дворянской», а «европейские стандарты». Получается сплошное псевдо. Я давно уже заметила, что совершенно бессознательно все талдычат словечко «как бы» — к месту и не к месту: как бы услышал... как бы сделал... как бы любовь... как бы искусство... А в итоге — как бы жизнь. Похоже, мы чувствуем себя самозванцами и уже не верим в собственную реальность. Что ты об этом думаешь?

Р.Балаян. Есть вопросы, которые должны занимать вас, критиков, а у нас, художников, рождать идеи, замыслы на эти темы. Пока у меня на твой вопрос ничего визуально не созрело. Скажу о другом, более мне близком. В ближайшее время я хочу вернуться к замыслу фильма, который возник еще лет десять назад. Там будет все тот же мой герой, но в нынешней ситуации. Он не понимает новой реальности, не принимает ее, не верит ей. Мораль и нравственность так изменились, что нормальный человек не может работать. Голова не работает, чувства не работают. Нет уверенности в завтрашнем дне. В том, что завтра проснешься — и будет утро. Ты все время обижен, унижен. Вдох есть, а выдоха нет. Герой себя чувствует даже не лишним человеком, а каким-то лишенцем... Ломать же себя, адаптироваться к новой и старой лжи, к разного рода подлости и низости — противно и тошно. Жить «вопреки» воли не хвата-

ет. Сильные мира сего проживут свою жизнь и без нас, чего о них рассказывать. Художника волнуют другие люди, которых больше. Они нуждаются в сострадании, в родственном внимании. Это будет мое прощание со своим поколением и своим героем. Последний поцелуй.

Л.Лемешева. Поговорим теперь о другом. Что произошло за двадцать лет с украинским авторским кино? Научился ли хоть кто-то снимать так называемое кино зрительское? Какие из фильмов произвели впечатление? Как относишься к последним лентам Киры Муратовой и Юрия Ильенко? Какие работы молодых дают надежду, что идет нормальная смена поколений?

Р.Балаян. А что, разве что-то произошло? По-моему, не произошло и не происходит. Киноотрасль рухнула. Наличие некоторого количества фильмов не означает, что у нас есть кинопромышленность. Нужен какой-то мощный толчок, импульс. Может быть, как в России семь-восемь лет назад, — разовый вброс государственных денег. Тогда на Госкино спустили 150 миллионов долларов, и киноотрасль заработала. В России вспомнили, что кино не только зрелище, но еще и пропаганда, и интеграция ментальности. У нас на эту тему сдвигов долго не было. Но совсем недавно усилиями главы Госкино Анны Чмиль и Союза кинематографистов удалось пробить Закон о поддержке производства национальных фильмов, о протекционистской политике государства. Я с законом еще не знаком подробно. Если для инвесторов он окажется непривлекательным и если Кабмин не кинет большую сумму в нашу отрасль, мало что изменится.

Что касается новых фильмов, к сожалению, я почти не хожу в кино. «Мазепу» Ильенко не видел, Муратову смотрел, но мне больше по душе ее прошлые картины. Такие шедевры, как «Долгие проводы», «Астенический синдром», «Познавая белый свет». А вот что делается в среде молодых, совсем не в курсе. Мне жаль, что не снимают, увы, уже немолодые Наталья Андрейченко, Сергей Маслобойщиков, Лесь Санин. Сделали по одному хорошему фильму (Сергей — два) — и всё. Есть Руденко, чьи курсовая и дипломная говорят о том, что он мог бы снимать нестандартное, занимательное кино. Но и он тоже, по слухам, не работает. Так что... кто там стоит за нами, старыми, почти неизвестно. Вообще-то, на мой взгляд, и дай бог мне ошибаться, нынешние молодые не готовы к тому, на что были согласны мы: снимать без вознаграждения, лишь бы такое кино, какое ты сам хочешь. Новое поколение более прагматично и меркантильно. Без денег — ни шагу.

Л.Лемешева. Ты — человек мира: армянин из Нагорного Карабаха, живущий на Украине, много снимающий в России, часто бывающий на Западе, в бывших советских республиках. Всех поочередно видишь с дистанции. В чем, потвоему, ошибки России? Украины? Почему кино на всем постсоветском пространстве (если судить по ежегодному Кинофоруму стран СНГ и Балтии) до сих пор депрессивное по тону и смыслу? Что потерял бывший советский человек? Что случилось с интеллигенцией? Почему перемены принесли почти сплошь разочарование? Может, дело в том, что мы привыкли жить воображением, в плену своих иллюзий, а реализация грезы всегда разочаровывает и опустошает? Или просто были грубые ошибки в социальной и культурной политике?

Р.Балаян. Россия никак не расстанется с советско-имперским комплексом, Украина — с той вторичностью, которая была в ее историческом прошлом. Тоталитарная беспощадность политического руководства России соответствует тотальной беспомощности Украины. Если мы уже суверенное государство, пора перестать мыслить по-рабски. И только избавившись вчистую от этого комплекса, научимся разговаривать и действовать на равных. И с Россией особенно.

Вообще-то, бывший советский деятель культуры потерял пространство, масштаб — раньше я интересовался, что там происходит в киргизском кино, в эстонском и т.д. Сейчас мы замкнулись, ни о ком ничего не знаем и от этого во всех отношениях сузились. Раньше ты хотел обаять всех, сейчас — дай бог

своих. Никакой ностальгии по советской власти у меня, естественно, нет и быть не может. Но чистоту и честность советских интеллигентов не променяю на мораль нынешних, самых успешных. Да, на Западе засыпают и просыпаются с мыслью о прибыли. Но у них это сложилось давно, работают какие-то свои механизмы и противовесы. У нас пока бизнес — занятие греховное.

Сегодняшний интеллигент стал почти таким же обывателем, как и все. Во-первых, он обнищал еще больше, чем при советской власти, особенно на фоне новых стандартов жизни. Но главное — он вдруг понял, что от его взглядов ничего не зависит. Он потерял свое былое влияние — и это его пригнуло, что ли. По чести, интеллигенция проиграла всё. Ее использовали — чтобы не сказать слова грубее — в своих целях и еще не раз используют.

Л.Лемешева.. Как всегда, по Герцену: «Мы проломили стену, а в нее хлынули другие»...

Р.Балаян. Что касается художников, то мы могли интересно мыслить только в той клетке, где нас держали. Потом дверцу клетки открыли, а крылышки-то способны облететь только пространство клетки. Чтобы полететь дальше — размах не тот. И еще долго-долго надо будет разминать эти крылышки. Боюсь, не год и не два... Не знаю, как насчет всей интеллигенции, а вот художник всегда был и должен оставаться в оппозиции к власти. К любой. Может, тогда мы выйдем из художественного оцепенения.

Л.Лемешева.. Украина свободу не отвоевала, ее подарили. Вольноотпущенный раб еще долго остается рабом по духу. Но случился Майдан. Не революция, конечно, но большой энергетический взрыв, который многое изменил в национальном самосознании (тут, кстати, и ответ на вопрос «к чему стадам дары свободы»). Меня лично как человека киношного больше всего поразила художественная, эстетическая сторона этого события. Во-первых, буквально воплотилась мечта шестидесятников: не поодиночке, а всем миром «выйти на площадь». С другой стороны, это был триумф, реализация самых несбыточных притязаний украинского поэтического кино. Даже Параджанов — дай ему миллионы — не смог бы придумать и организовать такую «массовку» — красивую, мощную, достойную. Прямо-таки мегарежиссура, о которой грезил радикальный Юрий Ильенко... К чести твоего ученика Сергея Маслобойщикова — в фильме 1994 года «Певица Жозефина и мышиный народ» он сотворил художественный образ, спрогнозировал то, что произойдет на киевских улицах и площадях лет через десять. Какова художественная интуиция! А теперь ты расскажи о своем личном отношении к Майдану — тогда и сейчас.

Р.Балаян. Майдан был прекрасен, он рушил старое и вселял надежды. Несколько месяцев вместе со всеми я жил этим. Увы, уже через год порыв увял, не поддержанный серьезной системной работой и власти, и общества в целом. Оставались только яркие политические ток-шоу на телевидении. Я, как наркоман, пристрастился к ним, смотрел часами. Жена возмущалась, а я ей: «Ты что! Это же концерт! Спектакль! Какие первоклассные актеры... Парад лицедеев...» Это надо смотреть. Прочищает мозги, избавляет от иллюзий незрелого сознания.

Л.Лемешева. Согласна. И последний вопрос — из сотни незаданных. В России модно считать, что для свободы и демократии она не созрела. А Украина?

Р.Балаян. Да простит мне все постсоветское пространство, но, по мне, демократию здесь поняли по-своему. По-советски, опять же. Что же касается свободы, давай лучше скажу тост. Я услышал его впервые у нас в горах шестнадцатилетним. Наш сосед долго слушал застольные разговоры о свободе, а потом поднял бокал и сказал: «Я хочу выпить за дерево, которое стоит в воде, но умирает от жажды».

Киев

Кира Муратова в фильме «Короткие встречи»

КИРА МУРАТОВА:

«Я подыгрываю...»

— А как вы относитесь к себе — актрисе в фильме «Короткие встречи»?

— Одно дело, как ты представляешь себе процесс заранее, и совсем новое что-то всплывает, когда ты участвуешь вынужденно и, узнавая какие-то неожиданности — приятные и неприятные, — все же вынужден процесс продолжать. Это был очень поучительный эксперимент в том смысле, что он научил меня жалеть и любить актеров, поскольку я побывала в их шкуре. Я поняла такие особенности профессии, которые иным образом понять невозможно. Ни теоретически, ни играя маленький эпизод. Оттого что я играла большую роль на протяжении всего фильма, я поняла какие-то вещи, которые могу вам рассказать, но это, скорей всего, полезно для режиссеров. Хотя никто никогда не извлекает пользы из чужих рассказов.

Физиология режиссуры сильно отличается от физиологии актерства. Я, как режиссер, защищена. И всякий режиссер защищен. Режиссер приходит на съемочную площадку со своими волнениями, со своими нервами, но они совершенно иного рода, не актерские — режиссер никак не реагирует на окружающую вульгарную, в широком смысле слова, реальность. На площадке все время присутствует масса посторонних людей, они входят, выходят, шумят, мешают. Режиссеру обычно на это наплевать. Если удается создать дисциплину и тишину на площадке, ему безразлична, скажем, реакция осветителей на то, что он снимает. Режиссеру совершенно не обидно, если осветители повернулись спиной и режутся в карты или тихо рассказывают анекдоты — одним словом, вообще не интересуются тем, что мы здесь делаем. Актера же малейший посторонний ветерок ввергает в патологическое состояние ужаса и каприза. Ибо, чтобы начать играть — и большинство актеров так устроено, — должен случиться стриптиз. Актер должен свои нервы раздеть, обнажить, снять с себя все оболочки, одежки, защитные мозоли — все удалить, то есть впасть в некую первичность, стать наивным, инфантильным существом, чтобы этими нервами играть. Но это те же самые нервы, с которыми он сюда вошел, в это помещение, где он окружен чужими людьми. И вот он стоит в павильоне, сильно поглупевший, сконцентрированный на одной важной мысли: я должен сыграть, я должен сыграть потрясающе и гениально. И когда съемка начинается и актер краем глаза видит, что сидят люди, которые повернулись спиной к нему, он чувствует... Я могу говорить о себе: когда я приходила на съемки как актриса, я чувствовала, что этих людей надо немедленно убить, выгнать отсюда. Я — пуп земли, мы святое творим, самое главное, единственный раз на свете, а они не смотрят. Боже, какие сволочи, какой ужас!

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2010, № 3.

Мне хочется плакать, я становлюсь ребенком, обидчивым и капризным ребенком, и еле сдерживаюсь. И так чувствуют себя очень многие актрисы. Нина Русланова в таких случаях имеет эксцессы, туфлями бросается, с ума начинает сходить. Ей кажется, что здесь, вот сейчас на нее должно быть направлено все внимание всех живых существ. И это для нее логично. А те возражают: что ж ты, мол, рабочий класс не уважаешь? Как ты себя ведешь?

Другая наша актриса, Наташа Лебле, как раз не позволяет себе ничего такого, очень сильно себя сдерживает. Но страдает она постоянно. Она стесняется — просит, чтобы все ушли, что эту сцену она будет играть одна, ее все травмирует. Она часто ставила нас в неудобные положения, потому что мы технически не могли реализовать желание такого уединения — кто-то ведь должен ставить свет, камеру катить, с камерой работать. И она с трудом преодолевала эти преграды, хотя она очень профессиональная актриса.

Прежде, когда я видела актеров или актрис, которые вдруг ни с того ни с сего — с моей тогдашней точки зрения — начинали кричать на гримеров, швыряться предметами, говорить, что им мало платят, или требовать, чтобы убрали с площадки человека, мне казалось: какие капризные, да что это такое — какая примадонна! И те же осветители, и все вокруг считают, что это капризы зазнавшихся, зажравшихся кинозвезд, что совсем не так. Просто актеры мучительно рождают образ, и оттого что этот процесс мучительный для них, он мучителен и для окружающих. Это необходимый физиологический акт родов — родов образа, сцены, с криками, с внутренними нервами, со страхом ужасным, что не родится и не произойдет. Если актер боится, что он сыграет недостаточно гениально, он ищет жертву, кого-нибудь, на ком можно отыграться. Как дитя, которое капризничает и не находит себе места, а оно, оказывается, просто хочет спать. Об этом можно много и сложно говорить. Но я все испытала на себе, и как режиссеру мне это было очень полезно, а как актрисе — очень трудно. Потому что усталость режиссерская и актерская совершенно разные. Когда ночь не спишь, думая о завтрашних съемках, то вид у тебя на съемках просто убийственный. Считают, что трудность заключается в том, что, находясь в кадре, ты не видишь кадра. Но это как раз преодолимо — можно без конца репетировать и увидеть кадр, поставив кого-то со стороны. Это совсем не трудность, а внешняя характеристика процесса. Трудности же всегда другие, чем ты ждешь. Больше я не буду сниматься в главной роли, я могла бы сыграть эпизод.

— Настолько это тяжело?

— Это не окупается, понимаете? Главную роль в «Коротких встречах» я вообще сыграла от безвыходности. На роль была утверждена другая актриса. Мы начали съемки, но что-то не получалось — она мне нравилась на репетициях, она мне нравилась во время съемки, но не нравилась на экране. Я пыталась иначе репетировать, иначе снимать, и опять на экране не получалось. К тому же она сорвала нам несколько съемок. Другой актрисы в запасе у меня не было, поскольку я никого другого не пробовала. При этом я со всеми партнерами всегда репетировала, поэтому вся ассистентская группа сказала: у вас нет никого, попробуйте вы. И вот мы попробовали. То есть это было изобретено как эксперимент, а не планировалось заранее.

— Вашим партнером был Владимир Высоцкий. Расскажите о нем, пожалуйста.

— Высоцкий — это личность, которая полностью выразилась в песнях, то есть настолько полностью, что не только какие-то значительные события, но даже географические перемещения, черты его каждодневной биографии — на все есть песня у него. В песнях он рассказал все о себе, о каждой стороне своего характера. Поэтому тот, кто хочет узнать Высоцкого, должен слушать его последовательно и хронологически. А все, что вам скажут очевидцы и очеви-

дицы, друзья, подруги, — такая побочная шелуха, так мизерно по сравнению с песнями, что и не стоит того. О своих умерших коллегах стоит рассказывать, если они были чудаками, очень интересными в жизни и не раскрывшимися в искусстве. Про чудаков всегда легко рассказывать — вот, мол, какие они были забавные. Высоцкий не был таким ярким чудаком. Он был человеком закрытым. В компании был незаметен и вовсе не стремился быть лидером, душой общества, находиться в центре внимания — до того момента, пока не брал гитару и не начинал петь. Потрясающе интересно, замечательно было видеть, как он поет, и находиться в этот момент близко от него. То есть видеть лицо, руки, гитару, эти надувающиеся жилы и всю, так сказать, силу и напор души, которая, казалось, вот сейчас разорвет эту материальную оболочку и улетит куда-то, как птица. Это было самое сильное впечатление. Вот тогда мироздание сразу переворачивалось, происходил резкий перевод фокуса и света и Высоцкий становился солнцем вселенной и затмевал все остальное. Но именно на этот момент, а потом, перестав петь, он снова уходил в тень.

Как он стал сниматься в «Коротких встречах»? Это произошло случайно. Высоцкий тогда не был знаменитым, никому не был известен, кроме маленького круга актеров, интеллектуалов. Он приехал на Одесскую студию сниматься у Говорухина в «Вертикали». Существует такой обычай: когда актер приезжает в какую-то группу, то соседние группы тоже стремятся его попробовать. На роль Максима пробовались и Высоцкий, и Любшин. Утвержден мною был Любшин, потому что он более соответствовал той сценарной схеме, которая существовала. Женщина — сильная, педантичная натура, которая воспитывает, начальница по своим жизненным функциям и по своему складу; и мягкий, неуловимый характер вольной птицы — мужчина. Она пыталась его зафиксировать, понять и разложить по полочкам, а он не спорил, он просто ускользал. Вот этой схеме взаимоотношений двух характеров более соответствовал Любшин. Поэтому он и был утвержден. Худсовет сказал: нам нравятся оба, выбирайте сами. Выбрали Любшина.

Высоцкий очень хотел играть эту роль, но тем временем — наши съемки должны были начаться позже — уехал сниматься в горы к Говорухину. Оттуда даже прислал мне юмористическое, дружественное письмо — мол, Славик так Славик, но кто же будет играть на гитаре? И вдруг мы узнаем, что Слава Любшин пробовался в нашей картине, уже заключив контракт на роль в фильме «Щит и меч». Съемки — в Германии, и что он имел в виду, как он мог одновременно сниматься и в Одессе, и в Германии — ну, абсолютно в те же сроки, я не знаю. Конечно, мы отказались от Любшина, точнее, он нам отказал. И мы пошли к Высоцкому на поклон: Володя, пожалуйста, выручи нас. Володя тут же согласился сниматься, потому что ему нравилась роль. И он ни разу не вспомнил об этой неприятной истории. Любой актер на его месте нашел бы ситуацию, в которой мог бы уколоть или хотя бы поиронизировать. Высоцкий никогда к этому не возвращался, и дальше все покатилось, как по рельсам.

Он был очень целеустремленный, дисциплинированный, жесткий в своем расписании человек. Не было никаких капризов, он ни разу не поставил группу в человечески или производственно сложную ситуацию и всегда старался сделать атмосферу приятной, удобной и продуктивной. Самый первый рисунок роли, сделанный им в первый же съемочный день, Высоцкий держал до конца. Это не было упрямством. Просто он вначале все продумывал и потом так играл. Он очень быстро снимался, был удобным партнером во всех отношениях, хорошим товарищем для всей группы. Поэтому сложностей вообще не было, кроме тех, которые всегда существуют, когда ты снимаешь театрального актера, — на спектакль, со спектакля. Но это от него не зависело.

Высоцкий не был открытым человеком. Он всегда соблюдал — не в работе, а в жизни — определенную дистанцию.

Он умел себя подать как мужчина. Это был первый человек, на примере которого я наглядно поняла, как надо создавать свой имидж. Ведь он был очень хрупкий и слабенький от природы, но он создал себе маску ковбоя — жестко-

го, агрессивного, даже жестокого, и этой маской держал нас гипнотически. Он как бы проживал сцены из жизни Владимира Высоцкого и когда видел их законченными, то испытывал удовлетворение — от искусства, а не от жизни. Но это не было притворство — скорее, необыкновенный артистизм. Он всегда хотел объять необъятное — быть и режиссером, и сценаристом, и актером, и поэтом. Он любил накрутить жизнь, как патефон, сделать ее интереснее.

У каждого человека есть какие-то главные краски и красочки попутные. Ну будучи ребячливым в жизни, в кино у Высоцкого поначалу была ребячливость — он, скажем, хотел выглядеть красивым на экране и искал внешние формы для этого. Знал, как надо его снимать, и иногда мог сказать оператору: это не мой свет. Это свойственно многим актерам, но у Высоцкого это выглядело забавным, потому что он был умным человеком. Впрочем, он и здесь оставался благородным и великодушным. Например, снимается наша сцена, ставится свет на обоих, он мне говорит: «Оператор ставит твой свет — ну, ладно, ты женщина, пусть...» Ему нравилось в тот период играть героя-любовника. Он очень хотел сниматься в «Коротких встречах» еще и потому, что роль была такая мужская, победительная. Но все это такие инфантильные мелочи, которые в каждом человеке присутствуют. Это отнюдь не то, что интересно нам в таком человеке, как Высоцкий, с его глубинами. Хотя он рано умер, он успел очень сильно реализоваться, раскрыть свою личность, он осуществился всевозможно.

— Воспитанницу главной героини в «Перемене участи» играет девочка, которая снималась в фильме «Среди серых камней». В одном из интервью вы назвали ее Сарой Бернар. Почему?

— Это Оксана Шлапак. Она в возрасте трех лет заболела болезнью щитовидной железы и с тех пор не растет. Она осталась такой же маленькой, как в трехлетнем возрасте, и живет в школе для больных, искалеченных детей. Вот там я и встретила ее впервые, совершенно случайно. Я направлялась в дом для престарелых искать старичков, чтобы снимать нищих в «Детях подземелья». Оказалось, что дом престарелых переехал, а туда въехала эта школа. И когда мы вошли, то остолбенели, потому что попали на перемену между уроками и увидели огромное количество веселящихся, играющих в футбол и бегающих маленьких чудовищ. Это было жуткое, фантасмагорическое зрелище, как у Гойи. Мы застыли, к тому же не понимая, почему здесь не старики, куда же мы попали? Показалось, что в ад... И в то же время сразу ощутили интересную характерность этого места. Они живут закрыто, общаются между собой, и у них складывается свой мир, своя веселая жизнь. И между этими детьми бегала и резвилась обычная с виду маленькая девочка. Когда мы спросили, почему она здесь, нам сказали, что ей не три года, как мы предполагаем, а двенадцать лет. Мы подозвали ее, и сразу стало ясно, что мы нашли Марусю для фильма. Это, конечно, случайность, но еще в начале подготовительного периода я говорила ассистентам: надо узнать, нет ли где сведений о лилипутах. Девочка, по фильму, должна быть очень чахлая, больная, но в то же время у нее — трудная роль. То есть, на самом деле, она должна быть физически сильной. Ты возьмешь больного ребенка, он будет внешне выразителен, но он сможет сниматься только пять минут, а не целый фильм. Мы стали искать в цирках, но не нашли, и эта мысль как-то отошла, хотя не исчезла. И вдруг — встреча с Оксаной Шлапак.

Она очень интересное, уникальное существо, как инопланетянка, ни на кого не похожа. Так уж сложилась ее жизнь, что она и не взрослая, и не ребенок. Она непроницаема для нас совершенно. Всякое существо отчасти непроницаемо, но у нее сформировались своя, очень своеобразная психология и личность. Она вовсе не ущербна — она не печальна, не грустна, она, наоборот, преисполнена какой-то важности и гордости, внутреннего сознания своей необыкновенной особенности. И она очень любит наблюдать, какое производит впечатление на новых людей, как на нее смотрят. У нее есть особое

кокетство. Главное в ней — отъединенное и гордое ощущение себя по отношению ко всему человечеству. А в обычной жизни она игривая, веселая, как котенок, со всеми одинаково мила и ласкова. Она очень артистична. Вспомните, с какой классичностью она играет сложные психологические сцены в «Детях подземелья», с какой яркостью — просто большая актриса. Сниматься она любит. Очень точно всегда понимает задание. И вообще, философски, глубоко понимает актерство. Она так прекрасно сыграла роль Маруси, что меня не оставляла мысль — надо ее еще снимать, для нее специально писать. Поэтому я придумала воспитанницу для героини в «Перемене участи». А так как Оксана говорит только по-украински, я придумала, что она глухонемая. Вот так возник этот персонаж.

— В этом фильме, как и вообще всегда у вас, много второстепенных персонажей, которые, мелькнув на экране на несколько минут, надолго остаются в памяти. Как они возникают?

— Каждый раз по-разному. Вообще персонажи очень часто возникают у меня прямолинейным, простым путем. Я вижу какого-то человека в жизни, в которого влюбляюсь, и хочу его снять обязательно, как вот эту девочку, Оксану. Я начинаю его адаптировать, вводить, придумывать для него сцены. Потом это может породить даже целую линию в сценарии. Как правило, начинается с какого-то очень конкретного личного впечатления. Скажем, Володя Карасев... Мне так хотелось его снять, что я трансформировала весь характер мужа.

В фильме есть большая сцена, когда разные люди развлекают Марию в камере. Она, вероятно, не появилась бы, если бы не история с фильмом «Среди серых камней». В нем была среда бродяг, нищих, люмпенов, воров, которую цензура выстригла. Многое было вырезано и аннулировано, и у меня осталась, как у сумасшедшего, мания: все равно я это в другой фильм вставлю, придумаю как и вставлю. В «Детях» у нас был снят человек в горящей шляпе. Он возник на съемках, как привидение. Мы снимали кадр и видим — в поле зрения горит что-то: стоит человек, глубокий старик, странного вида, в какой-то хламиде, и шляпа у него на голове полыхает. Кадр закончился, мы бросаемся к нему, сдираем шляпу, начинаем ее тушить. А он так спокойно стоит. Оказалось, что это бывший циркач, ныне не у дел. Он пришел на съемку, чтобы показать себя. Есть такой древний цирковой фокус — шляпа поливается уайт-спиритом и поджигается, и он его продемонстрировал. Естественно, мы этим увлеклись и сняли его в другом объекте. Из фильма эпизод был изъят. А здесь это исполнил другой человек — каскадер В.Жариков, потому что старик умер, не дождавшись.

А вот персонаж, который дает героине всякие рекомендации по поводу движений мышц лица, тот же человек, что снимался в «Детях» и был вырезан оттуда. Это Володя Черненко, он меня даже чему-то важному научил. С ним связана занятная история. На нашей студии он часто снимается в массовке. Он мне всегда нравился как человек, как типаж — как он двигается, у него занятные гримасы. И вот я решила снять его в «Детях подземелья». Позвала в группу и говорю: давайте попробуем из сценария почитать — вот этот кусочек, вот этот, посмотрим, как у вас получится. Вы в основном без слов снимались, давайте почитаем. А он мне говорит: «Да, я сейчас почитаю, но я хочу вам сказать — у вас очень усталый вид, вы, наверное, сильно устаете, вам нужно делать мимические упражнения». И начинает очень уморительно их демонстрировать. Я говорю: «У меня мало времени, почитайте, пожалуйста, текст, а потом будем разговаривать про упражнения». Он говорит: «Сейчас я почитаю. Это очень замечательные упражнения, вам нужно их делать, это для вас очень важно». Я злюсь, настаиваю, чтобы он читал текст, и так мы с ним скандалим, пока я не начинаю понимать, что я полная идиотка — он такой замечательный текст произносит, а я ему предлагаю читать другой. Тог-

да я говорю: «Стоп, гениально! Давайте я буду за вами записывать, буквально все, что вы говорите». И все записала. И говорю ему: «Вот это вы будете играть, это нам и нужно». Он начинает капризничать: «Да нет, меня это не интересует, я бы хотел что-нибудь другое, это насмешка, я понимаю, что я вам не нужен». Мы переживаем наши взаимоотношения, то есть целый роман между актером и режиссером по поводу того, что ему нужно играть, и потом он соглашается.

— Вы часто импровизируете?

— Многое происходит как бы спонтанно, но ведь это условное деление: импровизация, не импровизация. Ну, а какая разница? По мне — все импровизация. Но считают, что если ты успел что-то записать на бумаге, когда сидел в комнате с подготовительной или режиссерской разработкой, то это не импровизация. А то, что ты потом написал на полях или между строк, уже импровизация. В общем, это деление условное, конечно. Просто весь процесс имеет множество ступеней, ступенечек и все время обогащается, ветвится.

— Вас устраивает операторская работа в фильме?

— Да, устраивает. Я считаю, что если бы фильм снимал, скажем, такой оператор, как Клименко, то это была бы более великолепная операторская работа, которая привлекла бы к себе отдельное внимание. Наверное, это было бы прекрасно, но меня устраивает вот эта форма, как нормальная и сливающаяся с фильмом. Вам, наверное, не нравится, поэтому вы спрашиваете?

Должна вам сказать, что кино вообще обладает убедительностью непреложности, как бы по пословице: что написано пером, того не вырубишь топором. Экран придает всему убедительность. Мне, например, не нравилось название «Познавая белый свет», пока я не увидела его на экране. Даже просто буквы с экрана приобретают убедительность. Материальная магия кино действует даже на тех, кто его делает, это заключено в природе его материальности. Когда ты уже видишь это на экране, ты не можешь сказать: а вот если бы было так... Оно либо нравится тебе, либо не нравится — если не нравится, ты это выбрасываешь. А если оно тебя устраивает, то устраивает целиком. Меня устраивает, как снят этот фильм, как он существует.

— Герои выражают вашу позицию?

— Герои говорят разные тексты, перед ними стоят разные проблемы, они убивают, любят, страдают. Это не значит, что автор полностью разделяет какую-то позицию, но одновременно он как бы разделяет все позиции в совокупности.

— А как вы относитесь к Марии?

— Режиссер вообще относится к своим персонажам одинаково, то есть с интересом. Этот характер меня безумно интересует, и мне очень нравится, как он исполнен Лебле, как он у нас получился. Он так и писался, как она его исполнила, и плюс она еще в жизни оказалась замечательной личностью и актрисой. А как я отношусь к Марии? Вы хотите, чтобы я представила себе, будто это люди, с которыми я просто знакома, а не персонажи, которых играют какие-то актеры? Тогда я скажу, что к Марии отношусь сложно — так же, как она и предстает перед нами. Сложно. Я даже не могу сказать, что отношусь к ней положительно или отрицательно. Я смотрю на нее, иногда ее жалею и постоянно ею увлечена, и хочу без конца ее разглядывать и понять, как она сделана. А так просто, примитивно говоря, мой любимый образ в этом фильме вовсе не женский. Как характер жизненный мне более всего импонирует Филипп, муж героини. Это мой идеал, продолжение такого персонажа, как

Михаил из «Познавая белый свет». Я не люблю и не идеализирую сильные натуры, победителей. То есть Наполеон для меня — ничто, просто пустое место, неинтересный характер. Так же агрессивность в человеке — мне это неинтересно. Я вообще толстовского склада человек. Мне милее всех Филипп, потому что он представляется мне толстовским персонажем — таким незлобивым и без примеси агрессии. Он добрый, кроткий, нежный, он умел сильно любить, как безумец: тихо и страстно. Будучи обманутым, он никого не убил, а просто ушел, и всё.

Должна сказать, что зрителям свойственно отношение к персонажам, как к живым людям. Помню, на фильме «Долгие проводы» у нас работал бригадир осветителей, и мы с ним как-то дружили. Он посмотрел картину, подходит ко мне и говорит: ой, как она страдала — героиня, значит, — надо же, Кира, как она страдала... И я вижу, что это просто раздирает его душу, так он мучается. Я говорю: да что ты, Коля, это же Зинаида Максимовна играла, успокойся. Вот так буквально его успокоила, чтоб не волновался. Вообще-то, я же, очевидно, этого хотела, добивалась — сочувствия персонажам. Теперь не хочу.

— Не этим ли объясняется, что «Перемене участи» присуще новое качество — некий холод, не свойственный вашим предыдущим фильмам?

— С какого-то времени стало ясно, что искусство вообще, в основных своих направлениях, всегда строится на принципе умиления, сочувствия. Это в огромной степени относится и к кино. Многие режиссеры выбирают себе такую ограниченную, сентиментальную манеру подачи материала. Вот, например, я смотрю какой-нибудь индийский фильм, который мне абсолютно не нравится. Он мне кажется скучным, примитивным, но он вызывает во мне крайнее сочувствие. Я сижу и ежесекундно чувствую, что комок подкатывает к горлу — сейчас у меня потекут слезы из глаз. Когда с экрана раздается громкий крик: «Мама!» и мне показывается какой-то маленький ребеночек, который страдает, меня захлестывают нежность, волнение и прочее. И в то же время, абсолютно в то же время, я очень холодно думаю: что это я уселась в середине ряда, нужно соседей беспокоить, чтобы отсюда выйти. Вот абсолютно в то же время. И я так продолжаю пребывать, потому что никак не выбраться. Мне очень скучно, но я терплю. При этом я чувствую, что во мне срабатывают какие-то физиологические рефлексы и я раздваиваюсь: меня заставляют плакать — ну, как заставляют человека смеяться от щекотки. То есть фильм оказывает на меня какое-то механическое, рефлекторное воздействие — при другом, совершенно противоположном моем общем состоянии.

Это двойственное состояние меня одновременно унижает и раздражает, я как бы становлюсь простым механизмом, животным — при крике: «Мама!» я плачу; если будет маршировать, не важно кто, но огромное количество людей и они будут громко орать — будут ли это фашисты или близкие тебе люди, — просто оттого, что масса людей одновременно громко крикнет, у тебя должен возникнуть физиологический, импульсивный порыв: и я вместе с ними, и я так чувствую.

И наконец в слезах, наступая людям на ноги, я все же ухожу с таких фильмов, потому что мне эти эмоции, эта часть моего существа не интересны. Это просто моя физиология отдельная — ну, если я очень хочу кушать, я иногда, от такого безвыходного голода, могу съесть что-то не совсем хорошее. Но это не значит, что я буду испытывать при этом удовольствие. Это просто будет утоление какой-то физиологии. Тут то же самое.

Принцип щекотки, принцип подкатывания комка к горлу — это есть принцип умиления, сочувствия, который как бы считался обязательным. Он стал казаться мне неправильным и несозвучным конструкции всего мира, вселенной. Не хочется больше так снимать — это неинтересно. Мне кажется, гораздо важнее, чтобы было интересно. Я могу смотреть на героя фильма, который мне не только не симпатичен, а просто даже отвратителен, но при этом он может быть мне безумно интересен. И я буду наблюдать за ним без всякого со-

чувствия, но с огромным интересом. Потому что всякая человеческая конструкция, если она убедительна и жива, пусть даже парадоксальна в своем построении, она всегда интересна. И я предпочту такой фильм, если он хорошо сделан, другому фильму, который будет вызывать у меня спазмы слез сопереживания, но на самом деле будет мне скучен. А будут действовать рефлексы, которые во мне воспитали. Наступив кому-то на ногу, я непременно скажу: «Извините». Я могу даже наступить на камень и в рассеянности совершенно рефлекторно сказать: «Извините». Это рефлекс, а не сознательное проявление.

Принцип сопереживания персонажу — такого прямого, обязательно глуповатого, слезливого — мне не кажется уже теперь обязательным. Это меня стало раздражать, возникло желание делать фильмы по принципу просто заинтересованного аналитического разглядывания характеров, среды, взаимоотношений людей, которое переходит, я надеюсь, в философическое исследование чувств, сплетений чувств и мыслей, возникающих по этому поводу у персонажей и у автора. Оно, это мое желание, вероятно, несет в себе то, что вы называете холод. Мне об этом многие говорили, считая это отрицательной чертой.

Можно расценивать это как холод, а можно как философичность. Может быть, это иногда больше похоже на бенгальский огонь, чем на собственно огонь, я не знаю. Но для меня нет ничего горячее и интереснее вот этого разглядывания и анализирования. В моем случае сочувствовать зрители должны течению мысли, размышлению автора — то есть фильму, режиссуре.

— Чтобы возникло такое сочувствие, мы должны хоть в какой-то степени постигнуть творческий процесс режиссера. Когда вы почувствовали, что ваша судьба — кино? Что побудило вас стать режиссером?

— Нельзя сказать, что это было как гром среди ясного неба — проснулась ночью и почувствовала. Это постепенно, как наркотик, вкрадывается в человека — я брошу курить, брошу, а потом уже и не можешь.

Стать режиссером меня побудило тайное тщеславие. Я помню, как в первый раз почувствовала удовольствие от режиссуры.

В школе у нас была самодеятельность, очень слабенькая, изредка спонтанно возникавшая. Мы там что-то ставили, репетировали, и не было у нас никаких там режиссеров. И случайно получилось так, что я начала один спектакль режиссировать, показывать, что и как делать. Сама я не играла, только занималась построением. Но потом, когда мы уже спектакль показывали, был такой острый момент удовольствия. Я это ощущение запомнила: вот никто меня не видит, а я между тем нахожусь в самой сердцевине процесса, я — двигатель всего. Как на пароходе — двигателя не видно, а корабль плывет. Глупо, конечно. Но ощущение было очень сильным, и это, по-моему, и есть ощущение режиссуры.

Вот это я называю тайным тщеславием. Причем бывает серьезное, взрослое тщеславие — оно мне не очень симпатично. А бывает другое, как у Чаплина, — он сложно обращается ко всем и в каждом своем фильме говорит: а вот у меня как это сделано. А вот какую музыку написал. Это забавное, детское тщеславие.

— Как, вообще, начинается ваша работа над фильмом?

— Меня, например, часто спрашивают: хотели бы вы снимать на Западе? До этого фильма мой ответ был однозначен: я никогда не буду снимать в другой стране. Теперь я подумала: ведь я всегда считала, что никогда не буду снимать иностранную вещь в России, однако сняла. И все же мне кажется, что я никогда не буду снимать за границей, и по очень простой причине — чтобы, вообще, что-либо снимать, мне надо максимально знать предмет и максимально сосредоточиться. За границей я впадаю в пассивное, созерцательное состояние зеваки, разглядывающего все вокруг, меня все рассредоточивает, отвлекает, возникает совершенно другая, нерабочая атмосфера. Я не могу

снимать, находясь в среде, в которой я чужая и существую как путешественник, а не как житель. Хотя я, конечно, ничего не имею против иностранных капиталовложений, против хорошей пленки, но снимать мне хотелось бы все-таки здесь. Я бы побоялась снимать там, где я не совсем точно что-то знаю.

Я всегда ужасно боюсь, что не сумею сосредоточиться. Как бы мне ни хотелось снимать какую-то вещь — я ее предложила, даже написала сценарий, — у меня обязательно наступает момент, когда я вдруг испытываю ужас: боже, что я делаю, зачем я это предложила, я ничего не смогу сделать. Мне надо куда-то убежать, в какую-то нору залезть. Тогда приходится заставлять себя думать, сосредоточенно пытаться создать в себе некое замкнутое пространство. И я буквально механически и как бы насильственно заставляю себя это делать — сосредоточиваюсь, строю вокруг себя какую-то стену. Я должна войти в состояние крайней сосредоточенности, иначе я не смогу ничего сделать. А потом, когда фильм уже кончился, мне трудно из него выйти. Но на время работы я существую в этой ауре сосредоточенности, и ничто не может меня отвлечь. Наоборот, из всего, что вижу, я вырываю то, что мне полезно, созвучно, что я могу ввести в фильм. Если ты уже настроен на свою тему, в тебе как бы работает мотор, и, как самолет засасывает птиц, ты засасываешь все, что тебе нужно. Сосредоточенность внутренняя срабатывает сама по себе и привлекает нужные ассоциации.

Вот эта сосредоточенность является моим коньком, что ли, обязательным условием. Мне трудно на чем-то остановиться, но когда я что-либо выбрала, мне трудно от него отойти. А другие режиссеры, другие темпераменты часто существуют совсем иначе: они могут одновременно писать один сценарий, а снимать — другой, сегодня думать об этом, а завтра — о другом. У них есть такое переключение. Этому можно только завидовать. Но я этим не обладаю. Я очень узкий человек, такова моя специфика, довольно невыигрышная.

— Как вы относитесь к кинопробам и вообще к подготовительному периоду работы над фильмом?

— Это, наверное, у актеров надо спрашивать: как вы относитесь к кинопробам? Многие актеры считают это для себя обидным. А я никак к ним не отношусь: когда они нужны, то нужны, когда не нужны, то не нужны. Я вообще плохо отношусь ко всем предварительным работам. Они имеют в себе элемент бесплодного волнения. Когда ты волнуешься, снимая кадр или монтируя, то это в конце концов выливается в окончательно зафиксированный на пленке результат. А все подготовительные вещи сопряжены с волнением, которое обязательно, но бесплодно в результате.

— Вы предпочитаете снимать фильмы по собственным или чужим сценариям?

— Обычно я участвую в написании сценария. Чужой сценарий может быть даже совершенным, но когда начинаешь ближе к нему присматриваться, тебе хочется в нем что-то изменить, что-то переделать. Не потому, что сценарий плохой, а просто ты его к себе приближаешь, приручаешь и видоизменяешь соответственно себе.

Я бы даже сказала, что лучше снимать по чужому сценарию, во всяком случае, теоретическая моя установка такова. Тогда ты начинаешь не с нуля и, значит, свою энергию добавляешь к чему-то уже существующему. А так ты много расходуешься на первой фазе и меньше сил остается на последующие.

— В последних ваших фильмах почти совсем нет музыки — во всяком случае, авторской музыки. Это ваша принципиальная позиция?

— Нет, это у меня такая ступень, такая полоса. В ранних своих фильмах я использовала музыку. В картинах «Короткие встречи» и «Долгие проводы» я работала с композитором Олегом Каравайчуком. В его музыке всегда присутству-

ет иронический комментарий, иронический взгляд. Тогда меня это устраивало. А на фильм «Познавая белый свет» я уже Каравайчука не пригласила. Это не значит, что я в нем разочаровалась, нет, он замечательный композитор. Просто мне хотелось только серьезного, наивного, детского прямолинейного взгляда, и в музыке тоже. Поэтому я пригласила композитора Сильвестрова — у него нет иронии. Я хотела снять фильм романтический, примитивистский, лубочный, прямой, и всякий оттенок авторской иронии, даже в музыке, ставил автора в положение более умного или изощренного существа. А мне хотелось смотреть такими же открытыми, истовыми глазами, как мои герои, то есть я была на их позиции. Потом два фильма — «Среди серых камней» и «Перемену участи» — я сняла вообще без собственно авторской музыки. В «Перемене участи» звучат кое-где народные мелодии, импровизации на восточных инструментах. Эта музыка фактически безымянна. Такое использование музыки дает оттенок отстранения, обобщения, повествовательности, как если бы это была легенда. Музыка звучит как абстракция. С ее помощью мы немножко отодвигаемся от конкретности, кухонности того, что происходит. С самого начала было решено снимать фильм без музыки, и так мы и сделали. Я прекрасно отношусь к музыке в чужих фильмах, но в своих я начала считать ее лишней. Мне стало казаться, что музыка в кино иногда является паллиативом: если что-то не вполне получилось, она должна замазать огрехи, как бы позолотить пилюлю, чтоб ее сглотнули. Музыка часто используется как допинг, то есть нечто не из нутра предмета исходящее, а снаружи вторгающееся.

Говорят, кино — искусство синтетическое и в нем очень много компонентов. Сейчас мне этот компонент, музыкальный, кажется лишним. У меня вообще возникла тенденция к аскетизму. Чем меньше компонентов, тем элегантнее, тем лучше. Может быть, в этом есть и некий экспериментальный ход режиссуры: сможем ли мы не использовать и это, и то и достичь нужного эффекта? Скорее всего, это одновременно и эксперимент, и какое-то глубокое чувственное желание, прихоть. Не хочется мне музыки. Я вижу, что без музыки лучше. Хотя это не означает, что я отныне буду поступать только так.

— В ваших фильмах всегда очень сложная, насыщенная фонограмма. Часто герои говорят одновременно. Почему?

— Я не знаю. Самая простая причина — просто мне так хочется, мне кажется, что так лаконичнее. Если бы каждый поочередно излагал свой текст, мне казалось бы, что экранное время использовано плохо, что информация недостаточно заполняет экран. Текст, который каждый из героев говорит, недостаточен для меня, для его длины, и мне кажется, что хватает того малого количества из каждого текста, который дойдет выборочно — до одного что-то одно, до другого что-то другое.

Вспомните, как в опере один поет: я тебя люблю, а другой: как прекрасен вечер, эта ночь и т.д. И все вместе сливается в некую гармонию или какофонию. Это впечатление меня всегда сильно волнует, я не могу объяснить, почему. Ему всегда пытаются приписать такой смысл некоммуникабельности — мол, люди разобщены, не могут друг друга понять. Это здесь и не ночевало, это очень упрощенное суждение. Я таких целей себе не ставлю и не ставила никогда, меня даже не волнует эта самая «некоммуникабельность», не интересует. Просто это форма существования людей в пространстве, их звуковые проявления.

— В последних ваших фильмах в работе художника присутствует примитивизм. Насколько осознанно вы его выбираете?

— Примитив — великая вещь, примитив принадлежит тому, что я безумно люблю: нарушение канонов. Есть прекрасные вещи, которые для меня могут превратиться в ужасные вещи. Вот, скажем, оператор Клименко, просто гениальный оператор, сейчас даже как бы впавший в, так сказать, чрезмерную гениальность.

Он снял Соловьеву фильм «Чужая Белая и Рябой», и мне не нравится, как он его снял. Для меня это Клименко периода мертвенного академизма. Похожее происходит в живописи, когда что-то настолько классично зафиксировалось и покрылось таким прекрасным лаком вечности, что оно уже перестает дышать. Некое лощеное великолепие — вот такая у него там форма. Это не значит, что для Клименко она необратима, что это навсегда, что он не сможет иначе. Может быть, у него впереди миллион еще форм, но сейчас у него стадия академизма. Академизм всегда мертв — и в живописи, вообще, в любом искусстве. А примитив, примитивизм, является той животворной, наивной, глобальной формой, идущей вне правил, канонов, вкусов, он их разрушает. Нет, у меня это не случайно. Это как раз та эклектика, которую я люблю. Это общая особенность моих фильмов — эклектика, презрение к хорошему вкусу, хорошему тону. Я всегда говорю, что хороший вкус — это дурной вкус. Для меня этим все сказано. Стоит нам что-то отнести к хорошему вкусу, мы тут же делаем из этого догму, мертвечину. И, следовательно, это дурной вкус. Все, что зафиксировалось как эталон, в тот же миг становится недостаточным, и всякая аксиома в любой области (я не имею в виду математику) таит в себе мертвечину, конец, поэтому хочется ее расшевелить, разбередить, чем-то исказить, что-то продырявить. Я поняла, что этого можно добиться только эклектическим сочетанием, например, профессиональных актеров и неактеров. Я не против профессионалов, но только в каком-то более остром, более пряном сочетании одних форм с другими.

— Трудно ли снимать непрофессионалов? Каков, вообще, ваш метод работы с актером?

— Должна сказать, что я очень люблю многих актеров и абсолютно не разделяю ходячее мнение, что их трудно найти. В режиссерской среде принято жаловаться: ну нет актеров в России, нет актеров. Вот за границей — да... А кто из наших актеров нормально сыграет постельную сцену? Да никогда... Эта не сыграет, и эта не сыграет, а эта будет стесняться. Я, напротив, считаю, что у нас огромное количество потрясающих, замечательных актеров и актрис. Но это мое пассивное восприятие, как зрителя. Многие режиссеры любят снимать букет кинозвезд, и я люблю смотреть такие фильмы. Но актеров, которых я могу очень любить и просто-таки наслаждаться их игрой в чужих фильмах, я, тем не менее, никогда не буду снимать. В собственном фильме мне хочется создать иллюзию: эта история, этот случай произошел однажды где-то с кем-то и в фильме вовсе не актеры, а вот возник мираж какого-то мира, или мирка, и вы его наблюдаете. А когда я вижу на экране уже знакомых звезд, я воспринимаю их не как людей, а как исполнителей.

У меня развилось любопытство: что такое актер, что такое неактер, чем они отличаются, насколько в каждом человеке есть актерский элемент? Я очень долго это изучала и продолжаю этим интересоваться. Я люблю обнаруживать в человеке актера, в непрофессиональном человеке добывать этот дар, который часто спит в нем, — это мое пристрастие. И, в общем-то, всегда можно найти одаренного неактера, который будет в полном твоем распоряжении: не будет никуда спешить, ни в театр, ни на телевидение. И творчески это интереснее — человек, который играет впервые. Я даже затрудняюсь называть их неактерами. На самом деле они — актеры, одаренные от природы, от бога актеры, просто неученые. Сначала они ничего не умеют и не понимают, но когда в них просыпается актер, они очень быстро все улавливают и могут повторять осознанно и закреплять сделанное, что означает уже профессиональность. То есть не просто — вот я резвлюсь, как котенок, а вы камерой снимаете. Это еще типаж, это еще очаровательный непрофессионал. Многие очень быстро проходят эту фазу. И так приятно наблюдать, как в человеке просыпается актер. Когда человек извлекает этот свой дар, он начинает испытывать новое удовольствие жизни. Это процесс первичный, не успевший еще закостенеть. Профессионалы приходят к тебе, как бы все познавшие, а неактер всегда вносит свежую струю. Это вообще ре-

жиссерская болезнь, печальная для актеров, — искать артистов не приевшихся, искать девственность, грубо говоря. И многие актеры, конечно, от этого страдают. Может быть, только Нину Русланову я снимала несколько раз, а чаще всего, действительно, возникают все новые и новые лица. Я люблю намешать как можно больше, чтобы был такой винегрет: актеры знаменитые и незнаменитые, и вообще неактеры. Чтобы они сталкивались лбами и чтобы от этого столкновения все школы терпели крах, стереотипы удач разрывались и комбинировались бы занятным и сюрпризным образом, чтобы и меня они на протяжении всего процесса делания фильма удивляли и вызывали постоянное влюбленное отношение к этому куску, к этой сцене, к этим актерам. Происходит вот что: если, скажем, неактер вступает в контакт со знаменитым актером, то знаменитый актер, будь он умный или дурак — от этого зависит только, выразит он это внешне или не выразит, — но всякий ощутит обиду: как это, я учился столько лет, а меня сталкивают с каким-то существом с улицы и, значит, мы равнозначны? Умный просто не скажет — ну, может, где-то это прорвется в момент усталости; а кто поглупее, так будет сразу выражать обиду, капризничать по этому поводу и воспринимать ситуацию как оскорбительную. И, тем не менее, я на это иду, потому что, выражая или не выражая к этому свое отношение, он все равно должен будет к ситуации примениться. Это применение и разорвет некие пелены в его саване. Потому что всякая школа, даже самая прекрасная, в конце концов обволакивает профессионала неким саваном, очень красивым, но саваном. Он знает, как ему играть эту сцену, где ему нужно повернуться в профиль и какой свет для него выигрышен. Если встречаются два замечательных актера, две звезды, пусть даже разных школ, они сразу находят друг друга и начинают друг к другу приноравливаться, помогать друг другу. Вот они сделали сценочку, все прекрасно, все катится как по маслу, я не могу ни к чему придраться, но мне быстро становится так скучно. Да я это видела сто раз, мне это неинтересно. Как зрителя, один раз смотрящего чужой фильм, меня это устраивает, но как режиссеру, который из этих кирпичиков будет делать фильм, мне этого недостаточно. Так что я, наверное, преследую эгоистические цели — извлечь из процесса максимум сюрприза, удовольствия. Мне нравится, когда я не знаю до конца, как будет исполнено то, что мною, скажем, написано, когда актер все переворачивает и вдруг вытаскивает оттуда то, чего я не ожидала.

Я не люблю теоретизировать, объяснять актеру, что нужно. Если я ему даю текст, я никогда не говорю: я хочу, чтоб это вы сделали так, а это так — не дай бог ему такое говорить. Я сначала посмотрю, как он сделает. Может быть, скажи я ему, как я хочу, он, желая сниматься в этой роли, попытался бы мне угодить. А сам он сделал бы так, как я и не ожидала, и это было бы самое лучшее. Я применяюсь: к данному актеру, не актеру — к данному человеку, для того чтобы из него выжать, выдавить все, что в нем есть. Если мне в принципе кажется, что в нем есть крючок, который цепляется с крючком в этой роли, я буду пытаться всячески его зацепить. Это как если крутишь, крутишь мотор, и машина включается. Иногда возникает в конце совсем другое, не то, с чего начиналось. Я хочу, чтобы у актера возникла иллюзия — все, что мы делаем, он сам придумал, он делает то, что хочет. Я должна создать ему состояние комфорта, свободы. Когда он чувствует себя свободным, он начинает чувствовать себя счастливым. Такая режиссура щадящая, прилаживающаяся к актеру.

У меня нет специального метода работы с актером. Герасимов научил нас хорошо слышать человеческую интонацию, прислушиваться к тому, как говорят люди вокруг — ведь каждый говорит по-своему: по-своему расставляет паузы, по-своему делает акценты. Вот это основа моего внимания и любви к актерам. Герасимов очень хорошо учил нас, как репетировать. А метода тут нет. Единственный общий метод — создать атмосферу счастья, увлечения, чтобы человек почувствовал себя, если он неактер, актером, чтобы актер почувствовал себя замечательно в этой обстановке, почувствовал себя единственным, нужным здесь, обязательным, и чтобы мы играли в игру, которая в этот момент всем нам доставит удовольствие, будет азартной, интересной. Вот и весь метод.

— Какой ваш любимый этап работы над фильмом? Когда вы чувствуете себя наиболее счастливой?

— Я, например, точно знаю, где находится счастье для меня — оно находится в монтажной. Вот эта комната для меня рай. Я очень люблю снимать, люблю съемку. Не люблю подготовительный период, не люблю, хотя очень досконально (потому что люблю результат) провожу озвучание. Но монтажная — это комната счастья. Во-первых, сам монтаж — как шахматы для шахматиста, это такое занятие, которое втягивает тебя целиком, и даже если входит любимый человек и хочет тебя забрать, ты смотришь на него с отвращением: почему он пришел? Кто это такой? Откуда он взялся?

Съемка замечательное, но очень тревожное занятие, связанное с живыми людьми. Кто-то не явился, кто-то заболел или плохая погода — одним словом, всевозможные комбинации людей и обстоятельств. Занятие иногда слишком тревожное, хотя и прекрасное. А монтаж — это когда все живое загнано в пленку, все уже в моих руках. Оно как бы есть, но уже не может возразить тебе ни слова. И все молчат, все там, внутри, я не должна бояться, что кто-нибудь вдруг просто умрет посередине процесса или заболеет, ты абсолютно свободно делаешь с ними все, что тебе взбрендит, понимаете? Вот такое это занятие. Это мое личное определение счастья. Житейское счастье — мгновенья, минуты, часы; тут — недели, месяцы, столько, сколько ты можешь не спать.

— Много у вас отходов во время монтажа?

— Нет, отходов немного, но, вообще, я люблю иметь варианты, много пленки в распоряжении, чтобы свободно манипулировать, просто для свободной игры: так попробовать и иначе и найти самое лучшее монтажное решение. Хотя ты можешь видеть кадр во время съемки, но, зафиксированный на пленку, он всегда содержит в себе какой-то сюрприз — хотя бы блик какой-то, кадр может быть светлее или темнее. И тогда он не монтируется так, как ты предполагал — не по смыслу, а просто потому, что он так снят. Поэтому нужно иметь запасы. Я люблю снимать, скорее, не одинаковые дубли, а вариативные.

— У вас не мелькала мысль снять что-нибудь из Платонова?

— Мелькала, но недостаточно серьезно, иногда мелькала, но не оседала. Видите ли, я сняла рассказ Моэма, потому что я периодически возвращалась к этой мысли. Есть такие замыслы, которые повторяются, повторяются, а потом и реализуются. А есть такие, которые мелькнут и исчезнут. Я, например, даже рада, что Швейцер снял «Крейцерову сонату», потому что сама часто думала, не снять ли мне «Крейцерову»? А потом решала, что не нужно. Это такое замечательное, совершенное произведение — зачем его переводить на язык кино? Ну и хорошо, что Швейцер снял, теперь я просто посмотрю его фильм и избавлюсь от навязчивой идеи. Хотя иногда таким пленительным кажется, чтобы по одному и тому же сценарию несколько режиссеров взяли да и одновременно сняли фильмы — как театры ставят одну и ту же пьесу. Конечно, зритель не поймет и кассы не будет — один раз посмотрит и больше не станет. Но для искусства это было бы любопытно. Или одну и ту же короткометражку в одном альманахе снять дважды или трижды — было бы очень красиво, во всяком случае.

— А не снять ли вам фильм ужасов?

— Я часто об этом думаю. Мечта — чтоб действительно было страшно. Я и этот фильм начинала, желая его сделать как можно более страшным. Но получился не такой уж страшный, поскольку возникли всякие философствования, отклонения, которые как бы замедляют прямое действие страха. Но какие-то элементы здесь есть. А вообще, я к этому испытываю склонность.

— А чем объясняется эта ваша склонность?

— Наше стремление к ужасному — оно так естественно. Почему мы любим страшные сказки, почему мы любим Гоголя, фильмы катастроф или какие-то жуткие приключения? Потому что искусство — это желание расширить, усилить, интенсифицировать жизнь, ощущение жизни. Все испытать, практически ничего не испытывая на своей шкуре. Очень глубокое свойство, я бы сказала, даже не человека, а организма вообще — расширять и усиливать ощущение жизни. То есть не засыпать, а все время пытаться жить активнее, сильнее, разнообразнее, больше — и количественно, и качественно. Я говорю организма, потому что это свойственно даже животным. Искусство — игра, это желание и способ расширить жизнь, после пресыщения, после ее конкретностей. Искусство — доступный всем элемент роскоши. Оно по ту сторону пресыщения. Это свойство всего живого — играть. Даже кошка, когда съест десять мышей, она насыщается и ей становится скучно. Она смотрит вокруг и видит: бумажка, бахрома, клубок. И она начинает играть бумажкой и думает: это мышка, я ее сейчас поймаю и съем. То есть она имитирует жизненный процесс. И она никогда не насытится этой бумажкой — это ее театр, она разыгрывает этюд с воображаемым предметом.

Как можно больше форм жизни мы охватываем с помощью искусства. В жизни я хочу терпеть кораблекрушения? Я хочу, чтобы меня убивали? Нет, не хочу. Но в то же время мне хотелось бы все как-то косвенно испытать — пережить. Не проживая. Поэтому я люблю фильмы ужасов. И страшные сказки мы все любим.

— Можно ли сказать, что ваш фильм — полезный?

— Совершенно бесполезный. Очень бесполезная моя удача, очередная. Полезности вообще не усматриваю в искусстве. Разве что в тех его областях, которые имеют прикладное применение, я имею в виду публицистические, научно-популярные произведения, которые одновременно являются и искусством. Я вовсе не отношусь к ним отрицательно. А это — просто так, безделушка, абсолютно ненужная вещь, если нужным считать только то, что необходимо для продолжения физического и материального существования. Просто такое времяпрепровождение, игра ума, игра сердца, игра нервов, и, я продолжу, таков мой взгляд на искусство вообще. Я считаю, что все искусство — не более и не менее как игры взрослых людей. Я сама очень не умею, а потому, наверное, и не люблю, когда искусство меня чему-то поучает, с серьезным и угрюмым видом меня во что-то тычет и объясняет мне, какие я должна делать следующие шаги в своей жизни. Кому-то, вероятно, нужно это, но я так не делаю.

— На какое восприятие вы рассчитываете — эмоциональное или рациональное?

— Дело в том, что, вообще, неправомерно разделять в человеке так четко мысли, чувства. Когда я что-то анализирую, то получаю огромное удовольствие ума, которое и есть чувство ума. Его мне очень трудно отличить от мысли. Это игры ума, которые очень чувственны. Нельзя сказать — здесь начинается твоя душа, а здесь еще тело, а здесь уже мозг. Такое возможно только с трупом, но не с живым человеком — предположить, что душа излетела, как пар, и осталось только тело, а дальше разбирать его на нервы, жилки и т.д.

Всякое произведение искусства должно рождать эмоцию блаженства. Это называется еще эстетическим наслаждением.

Из чего оно состоит? Это такой сладостно ядовитый напиток, который вы можете потягивать, испытывая какое-то непонятное, сложное, смешанное ощущение горечи, сладости и каких-то еще привкусов и вкусов, которые вы будете хотеть все время разглядеть, уточнить, понять, но оторваться не сможете. Такая сладостная отрава, этот фильм. Размышление, философия, довольно печальная, не таящая в себе для некоторых зрителей, как видите, ничего полезного, а дальше можно заняться понятием полезности, вообще нужности существования человека на

земле. А еще дальше можно просто спеть, скажем, цыганский романс насчет того, зачем живем и для чего все это. И после этих слов идет такой замечательный гитарный аккорд, который сразу разрешает все вопросы, и становится понятно, для чего живем и зачем все это. А как понять Льва Толстого, который говорит: сидел в комнате, разговаривал о жизни, о сущностях каких-то, о философии. Вышел в соседнюю комнату — там пляшут, играют на гитаре. Как хорошо в соседней комнате. Это говорит Лев Толстой — не цыган, не плясун, а Толстой, который должен бы, казалось, говорить, что в той комнате по его, а здесь — не по его...

— Мне кажется, очень немногие умеют получать эстетическое наслаждение.

— Здесь надо начать издалека. Меня всегда и во всем больше интересует процесс, чем результат. Это как бы бессмысленно, но это так. Больше интересует ткань предмета, среда обитания, национальные, этнографические свойства или вообще предметы, которые окружают человека и создают ту атмосферу, которая принадлежит его духовному миру. Или душа человеческая. А еще интереснее — сочетания, возникающие из общения нескольких человеческих душ, когда возникает неожиданная и интересная атмосфера.

Это я говорю к тому, что научиться получать удовольствие от сюжета, от проблем, которые якобы или не якобы ставит произведение искусства, — наиболее простая часть восприятия. И почему-то многие склонны, научившись только этому, считать, что они уже являются как бы адептами, воспринимателями искусства — зрителями, читателями, слушателями. Получать же эстетическое наслаждение — это нечто другое. Вот, например, сюжет может быть трагическим: ну, скажем, два сообщника поставили себе ужасную цель — они хотят убить человека. Цель должна, вероятно, сразу погружать зрителя в буквальную, прямую атмосферу ужаса, тягостности. Но между двумя ужасными сообщниками, потому что они — люди, возникает какая-то неповторимая и необыкновенно интересная душевная вязь, какая-то коллизия, которая на протяжении действия излучает из себя вовсе не тягостность, совсем не ужас, совсем не мрак, а излучает из себя нечто забавное, может быть, смешное и, во всяком случае, интересное. Когда мы научаемся, я так для себя считаю, ценить художественную ткань и получать удовольствие от излучения ткани более, чем от грубого и простого контура, который из этой ткани вырезан, вот тогда мы, собственно, начинаем понимать, что такое искусство и что такое воздействие искусства.

«Перемена участи» — трагедия во всех отношениях: это трагедия для героини и ее мужа. Более того, и автор трагически смотрит на мир. Он видит, что цивилизация смогла сама для себя выработать только тупиковые трагические стереотипы — любовь приводит к трагизму, доброта приводит к трагизму и т.д. То, что у нас прямым текстом, правда, заглушенным другими фонограммами, заявляет Филипп, перед тем как повеситься: цивилизация все определила — что смешно, что грустно, как должен вести себя муж, как жена, над чем смеяться, над чем плакать, — это ряд стереотипов, которые всасываются с молоком матери, и для того чтобы это изменить, вероятно, пришлось бы изменить химический состав молока матери, начать с самого начала. Что, вероятно, нереально, и это просто констатация тупика. Значит, и автор стоит на такой мрачной позиции. И тем не менее я бы хотела, чтоб для кого-нибудь, так же как и для меня, кадр этого фильма излучал декоративную и философскую прелесть, прелесть энергии жизни, которую мне хотелось в него вложить. Чтобы она излучалась из всего этого мира, который, вольно или невольно участвуя в чем-то ужасном, проявляется прелестно, забавно, очаровательно, многокрасочно. При том, что мрак и в самом сюжете, и как бы впереди, но все равно это выглядит для меня, я не боюсь так сказать, как какой-то веселый карнавал, состоящий из масок, характеров, лиц, людей. А кто еще так не думал, я бы хотела, чтобы он попытался так смотреть другие произведения искусства и так воспринимать.

Публикация Л.Герсовой

СЕМЕН ЭКШТУТ

Две жизни самого молодого маршала

В жизни этого человека знаменателен резкий взлет карьеры: получив в феврале 1941 года должность командира авиационного полка и звание подполковника, он спустя три года стал Главным маршалом авиации, самым молодым маршалом в истории Красной Армии. Сталин испытывал к нему отеческие чувства. Когда Голованов приезжал к нему домой, генералиссимус встречал его и пытался помочь раздеться, а провожая, помогал одеться. Маршал страшно конфузился. Для не склонного к сантиментам Хозяина это было чем-то из ряда вон выходящим. Иногда со стороны могло показаться, что Сталин откровенно любуется собственным выдвиженцем — богатырского роста красивым шатеном с большими серо-голубыми глазами, который на всех производил огромное впечатление своей выправкой, подтянутостью, элегантностью. «Открытое лицо, добрый взгляд, свободные движения дополняли его облик»[1]. Летом 1942 года были учреждены полководческие ордена Суворова, Кутузова и Александра Невского. После победы под Сталинградом Верховному главнокомандующему привезли для утверждения их пробные образцы. В его кабинете находились только что вернувшиеся из Сталинграда видные военачальники. Сталин, приложив изготовленный из платины и золота орден Суворова I степени к богатырской груди командующего Авиацией дальнего действия генерал-лейтенанта Голованова, заметил: «Вот кому он пойдет!» Вскоре был опубликован соответствующий указ, и в январе 43-го Голованов стал одним из первых кавалеров этой высокой полководческой награды, получив орден № 9.

Когда глубокой осенью переломного 43-го у маршала родилась дочь Вероника и он приехал к супруге в роддом с фронта, узнавший об этом Сталин строго приказал адъютанту Голованова ничего не говорить ему о срочном вызове в Ставку, до тех пор пока сам маршал не спросит. За ослушание адъютанту грозили отстранением от должности и отправкой на фронт. Когда же обеспокоенный Голованов прибыл в Ставку, то его с поздравлениями встретил сам Верховный главнокомандующий. Суровый вождь вел себя как гостеприимный хозяин и заботливо принял из рук маршала его фуражку. Сталин был не один, и «сброд тонкошеих вождей» стал свидетелем уникального проявления отеческих чувств: рождение собственных внуков никогда так не умиляло вождя, как рождение Вероники. И хотя Голованов только что прибыл с фронта, разговор начался не с доклада о положении дел в войсках, а с поздравлений.

«— Ну, с кем вас поздравить? — весело спросил Сталин.

— С дочкой, товарищ Сталин.

— Она ведь у вас не первая? Ну, ничего, люди сейчас нам нужны. Как назвали?

— Вероникой.

— Это что же за имя?

— Это греческое имя, товарищ Сталин. В переводе на русский язык — приносящая победу, — ответил я.

— Это совсем хорошо. Поздравляем вас»[2].

В партийной среде господствовал показной аскетизм. Вождь никому не позволял обращаться к себе по имени-отчеству, а к своим собеседникам всегда адресовался по фамилии с прибавлением партийного слова «товарищ». И лишь

---

[1] Усачев Е.А. Мой командующий. — В сб.: «Главный маршал авиации Голованов. Москва в жизни и судьбе полководца». М., 2001, с. 241.

[2] Голованов А.Е. Дальняя бомбардировочная... М., 2004, с. 349.

Александр Голованов

два маршала могли похвастаться тем, что Сталин обращался к ним по имени и отчеству. Одним из них был бывший полковник Генерального штаба царской армии Маршал Советского Союза Борис Михайлович Шапошников, другим — мой герой. Сталин не раз приглашал Голованова в гости, так сказать, пообщаться по-семейному. Однако маршал резонно полагал, что ближний круг вождя оставляет желать лучшего. Да и супруга маршала Тамара Васильевна в те годы «была в самом расцвете красоты, и, конечно, он боялся потерять ее»[3]. По личному распоряжению вождя маршалу в 1943 году была предоставлена огромная, по советским меркам той поры, пятикомнатная квартира площадью в 163 кв. метра в знаменитом Доме на набережной. Из окон кабинета и спальни был виден Кремль. По коридорам дети катались на велосипедах. Ранее эта квартира принадлежала секретарю Сталина Поскребышеву. Жену Поскребышева посадили, и он поспешил переехать. Жена маршала, Тамара Васильевна, уже и без того сильно напуганная советской властью (ее отцом был купец 1-й гильдии, и дочь лишенца долгое время не имела ни паспорта, ни продуктовых карточек), учла печальный опыт предшествующей хозяйки и всю свою долгую жизнь вплоть до самой смерти, последовавшей в 1996 году, боялась говорить по телефону. Страхи Тамары Васильевны были не беспочвенны: на прославленных полководцев постоянно писались политические доносы и бытовые кляузы. Не избежал этого и сталинский любимец.

Получив кляузу на маршала, Сталин не стал рубить сплеча, а нашел время и охоту разобраться в сути. Даже пошутил: «Наконец-то и на вас к нам поступила жалоба. Как, по-вашему, что мы с ней должны делать?»[4] Жалоба исходила от прославленной летчицы и кумира предвоенных лет, Героя Советского Союза и депутата Верховного Совета СССР полковника Валентины Степановны Гризодубовой, хотевшей, чтобы авиационный полк, которым она командовала, получил почетное звание гвардейского, а она сама — звание генерала. И тогда, используя свое личное знакомство со Сталиным и другими членами Политбюро, Гризодубова решила сыграть ва-банк. Нарушая все правила воинской субординации и служебной этики, действуя через голову командира дивизии, командира корпуса, не говоря уже о командующем Авиацией дальнего действия маршале Голованове, она обратилась к Верховному — и ее жалоба была передана лично Сталину. Заранее торжествующая Гризодубова прибыла в Москву — «она уже видела себя первой в стране женщиной в мундире генерала...»[5] Председатель Антифашистского комитета советских женщин, обладающая яркой красотой и хорошо известная всей стране Валентина Гризодубова, во время войны лично совершившая около двухсот боевых вылетов, идеально подходила для того, чтобы стать знаковой пропагандистской фигурой — олицетворением патриотизма советских женщин. Нередко простые люди направляли свои обращения к власти по такому адресу: «Москва. Кремль. Сталину, Гризодубовой». Она много и охотно протягивала руку помощи тем, кто попал в беду, и в годы Большого террора к ней как к последней надежде на спасение обращались за содействием, и Гризодубова охотно помогала. Имен-

[3] Голованова О.А. Если бы можно было вернуть время... — В сб.: «Главный маршал авиации Голованов», с. 334.
[4] Голованов А.Е. Цит. изд., с. 428.
[5] Там же, с. 435.

но она спасла от гибели Сергея Павловича Королева. Отмахнуться от жалобы, подписанной прославленной летчицей, Сталин не мог. Маршал обвинялся в предвзятом к ней отношении: якобы и наградами обходит, и по службе затирает. Известный резон в ее словах был. Полковник Гризодубова воевала два года, однако не получила ни одной награды. В это же самое время грудь любого командира авиационного полка можно было сравнить с иконостасом.

Шла весна 1944-го. Война продолжалась. Дел у Верховного было невпроворот, но он посчитал необходимым лично сориентироваться в сущности этой непростой коллизии. Ближайшему сталинскому окружению было продемонстрировано, что и в годину военных бедствий мудрый вождь не забывает о людях, добросовестно исполняющих свой долг на фронте. Маршал Голованов был вызван для личных объяснений к Сталину, в кабинете которого уже сидели почти все члены Политбюро — в то время органа высшего политического руководства. Маршал понял, что Верховный, исходя из высших политических соображений, фактически уже принял положительное решение и о присвоении гвардейского звания авиационному полку, и о присвоении генеральского звания Гризодубовой. Но ни то, ни другое было невозможно без официального представления, подписанного командующим Авиацией дальнего действия, которому оставалось лишь оформить необходимые документы. Маршал отказался это сделать, полагая, что полковник Гризодубова не заслуживает такой чести: она дважды самовольно покидала полк и уезжала в Москву, а в полку были низкая дисциплина и высокая аварийность. Действительно, ни один командир полка никогда бы не осмелился покинуть свою часть без разрешения непосредственного начальства. Однако Гризодубова всегда была на особом положении: все знали, что своим назначением она обязана Сталину. Вот почему ее непосредственные начальники — и командир дивизии, и командир корпуса — предпочитали не связываться со знаменитой летчицей. Не рискуя отстранить ее от должности, они просто обходили командира полка наградами, на которые Гризодубова имела несомненное право по результатам своей боевой работы. Не боясь сталинского гнева и рискуя лишиться своего поста, маршал Голованов не поддался ни настойчивым уговорам, ни неприкрытому давлению. А если бы поддался, то фактически признал бы особый статус Гризодубовой. Подписать представление означало расписаться в том, что не только непосредственные начальники, но и он, командующий Авиацией дальнего действия, для нее не указ. Голованов сильно рисковал, но в его поступке просматривалась своя логика: он бесконечно верил в мудрость и справедливость вождя и очень хорошо понимал, что подозрительный Хозяин нетерпим к тем, кто пытается его обмануть. Маршал, опираясь на факты, сумел обосновать вздорность претензий испорченной вниманием высших кругов Гризодубовой и этим лишь укрепил доверие Сталина к себе. В итоге было принято решение, по которому полковник Гризодубова «за клевету в корыстных целях на своих непосредственных командиров» была отстранена от командования полком.

Маршал же укрепился в мысли, что только мудрый и справедливый Сталин всегда будет решать его судьбу. Вера в это предопределила все его дальнейшие поступки и в конечном счете способствовала закату его блистательной карьеры. Благополучный для маршала конец этой истории помешал ему трезво взглянуть в глаза истине: его казус был едва ли не единственным. При этом маршал не дал себе труда соотнести благополучный исход своего дела с другой историей, действующим лицом которой ему довелось быть двумя годами ранее. В 1942 году он не побоялся спросить у Сталина, за что сидит авиаконструктор Туполев, объявленный «врагом народа».

«— Товарищ Сталин, за что сидит Туполев?..

Вопрос был неожиданным.

Воцарилось довольно длительное молчание. Сталин, видимо, размышлял.

— Говорят, что он не то английский, не то американский шпион... — Тон ответа был необычен, не было в нем ни твердости, ни уверенности.

— Неужели вы этому верите, товарищ Сталин?! — вырвалось у меня.

— А ты веришь?! — переходя на «ты» и приблизившись ко мне вплотную, спросил он.

— Нет, не верю, — решительно ответил я.

— И я не верю! — вдруг ответил Сталин.

Такого ответа я не ожидал и стоял в глубочайшем изумлении»[6].

Этот короткий диалог вождя и его любимца радикально изменил судьбу авиаконструктора: Туполев вскоре был освобожден. Маршал и впоследствии несколько раз добивался освобождения нужных ему специалистов. Сталин ему никогда не отказывал, хотя и со словами: «Вы опять о своем. Кто-то сажает, а Сталин должен выпускать»[7].

Маршал удовлетворялся тем, что решал вопрос об освобождении конкретного человека, что в тех условиях было колоссально много, но гнал от себя мысли о порочности самой системы.

Однако настало время рассказать о том, как началось его восхождение. Во время шумной встречи нового 1941 года в Доме летчиков в Москве (позднее в этом здании размещалась гостиница «Советская») шеф-пилот Аэрофлота Александр Евгеньевич Голованов оказался за одним столиком с дважды Героем Советского Союза генерал-лейтенантом авиации Яковом Владимировичем Смушкевичем. Перед войной всего-навсего пять человек удостоились высокого звания дважды Героя, причем к 41-му году в живых осталось лишь четверо. Генерал Смушкевич, герой Испании и Халхин-Гола, был одним из них. Однако судьба этого крупного авиационного военачальника висела на волоске. Сам генерал, вызвавший гнев Сталина своим отрицательным отношением к пакту Молотова — Риббентропа 1939 года, прекрасно осознавал, что его дни сочтены. При присвоении первых генеральских званий начальник ВВС Красной Армии Смушкевич, имевший персональное звание командарма 2-го ранга и носивший четыре ромба в петлицах, стал лишь генерал-лейтенантом. Затем без какой-либо мотивировки он был снят с поста начальника ВВС Красной Армии и в августе 40-го перемещен сначала на второстепенную должность генерал-инспектора ВВС, а в декабре — на еще более далекое от боевой авиации место помощника начальника Генерального штаба по авиации. В этой критической ситуации Яков Владимирович думал не о своей судьбе, а о будущем советских ВВС, о их роли в неотвратимо надвигающейся войне: в том, что с Гитлером придется воевать, Смушкевич не сомневался ни минуты. Вот почему в новогоднюю ночь 1941 года он уговорил Голованова написать письмо Сталину, посвященное роли стратегической авиации в грядущей войне, и подсказал основную идею этого письма: «...Вопросам слепых полетов и использования средств радионавигации надлежащего значения не придают... Далее напишите, что вы можете взяться за это дело и поставить его на должную высоту. Вот и всё»[8]. На недоуменный вопрос Голованова, почему Смушкевич сам не напишет такое письмо, Яков Владимирович, немного помолчав, ответил, что на его докладную записку вряд ли обратят серьезное внимание.

Летчик Голованов написал такое письмо и был вызван к вождю, после чего последовало решение о формировании Отдельного 212-го дальнебомбардировочного полка, подчиненного центру, о назначении Голованова его командиром и о присвоении ему звания подполковника. Оклад командира авиационного полка составлял 1600 рублей в месяц. (Очень большие деньги в то время. Это был оклад директора академического института. Академик за само это звание получал 1000 рублей в месяц. В 1940 году среднемесячная заработная плата рабочих и служащих в целом по народному хозяйству составляла всего-навсего 339 рублей.) Узнав, что Голованов как шеф-пилот Аэрофлота получает 4000 рублей, а фактически с премиями зарабатывает еще больше, Хозяин распорядился, чтобы именно эта сумма была назначена новоиспеченному комполка в качестве персонального оклада. Это было беспрецедентное решение. Присутствовавший при этом нарком обороны Маршал Советского Союза Семен Константинович Тимошенко заметил, что в Красной Армии даже нарком не получает такого большого оклада.

---

[6] Там же, с. 109.

[7] Федоров С.Я. Его ждали в полках. — В сб.: «Главный маршал авиации Голованов», с. 230.

[8] Голованов А.Е. Цит. изд., с. 25—26.

«Ушел я от Сталина как во сне. Все решилось так быстро и так просто»[9]. Именно эта быстрота ошеломила Голованова и предопределила его отношение к Сталину на всю оставшуюся жизнь.

Репрессии не обошли стороной и семью маршала: муж его сестры, один из руководителей Разведывательного управления Красной Армии, был арестован и расстрелян. Сам Александр Евгеньевич чудом избежал ареста в эпоху Большого террора: в Иркутске, где он служил, уже был выписан ордер на его арест и сотрудники НКВД поджидали его на аэродроме, а заранее предупрежденный об аресте Голованов накануне вечером уехал поездом в Москву, где и сумел доказать свою невиновность. Александр Евгеньевич принадлежал к той породе людей, для которых государственные интересы, пусть даже ложно понятые, всегда были выше личных переживаний. «Лес рубят — щепки летят», — так в те годы рассуждали даже очень достойные люди.

С первых же дней формирования Отдельный 212-й дальнебомбардировочный полк, костяк которого составили опытные летчики Гражданского воздушного флота, хорошо владеющие элементами слепого полета, находился в особых условиях. Полк не подчинялся ни командующему округом, ни начальнику ВВС. Этот же особый статус Голованов сохранил и на посту командира авиационной дивизии, и на посту командующего Авиацией дальнего действия. «...У меня не было никаких иных руководителей или начальников, которым бы я подчинялся, кроме Сталина. Ни Генеральный штаб, ни руководство Наркомата обороны, ни заместители Верховного главнокомандующего никакого отношения к боевой деятельности и развитию АДД не имели. Случай, видимо, уникальный, ибо мне другие подобные примеры неизвестны»[10]. Начался стремительный взлет подполковника Голованова. Судьба же генерала Смушкевича завершилась трагически: 8 июня 1941 года — за две недели до начала войны — он был арестован, а 28 октября, в самые безнадежные дни войны, когда Красной Армии так не хватало опытных военачальников, после бесчеловечных пыток, без суда расстрелян на полигоне НКВД под Куйбышевом.

Голованов блестяще справился с задачей, поставленной перед ним вождем. Сталин был доволен действиями летчиков АДД, с гордостью называвших себя «голованов цами». Сам Голованов постоянно повышался в воинских званиях: в августе 41-го стал полковником, 25 октября — генерал-майором авиации, 5 мая 1942 года — генерал-лейтенантом, 26 марта 1943 года — генерал-полковником, 3 августа 1943 года — маршалом авиации, 19 августа 1944 года — Главным маршалом авиации. Это был абсолютный рекорд: ни один из прославленных полководцев Великой Отечественной войны не мог похвастаться столь стремительным возвышением.

К концу 1944 года в руках Голованова была сосредоточена самая настоящая армада. Воздушно-десантные войска в октябре 44-го были преобразованы в Отдельную гвардейскую воздушно-десантную армию, состоявшую из трех гвардейских воздушно-десантных корпусов и имевшую в своем составе авиационный корпус. О том, что именно этой армии предстоит решать важнейшие задачи на завершающем этапе Великой Отечественной войны, говорил тот непреложный факт, что уже в момент формирования армии был придан статус Отдельной (армия не входила в состав фронта) и присвоено гвардейское звание: ни тем, ни другим Ставка никогда не злоупотребляла. Этот ударный кулак, созданный по инициативе Сталина, был предназначен для окончательного разгрома врага. Армии предстояло действовать на самостоятельном операционном направлении, в отрыве от войск всех имевшихся фронтов.

Создание такого мощного стотысячного объединения в рамках АДД не могло не вызвать ревности со стороны других военачальников. Маршалу Жукову, занимавшему пост заместителя Верховного главнокомандующего, «доброжелатели» прозрачно намекнули, что маршал Голованов метит на его место. Ес-

---

[9] Там же, с. 36.

[10] Там же, с. 15—16.

ли учесть близость Голованова к вождю, это предположение казалось весьма правдоподобным. Встал вопрос, кто будет назначен командующим воздушно-десантной армией? Было очевидно, что поскольку армии предстоит сыграть решающую роль в окончании войны, ее командующего ждут победные лавры и слава, звания и награды. Полагаясь, вероятно, на рекомендацию своего заместителя, Верховный главнокомандующий счел генерала армии Василия Даниловича Соколовского наиболее желательной фигурой на этот ответственный пост. Генерал долгое время служил вместе с Жуковым в должности начальника штаба фронта и был креатурой Георгия Константиновича. Вызвав Голованова в Ставку, Сталин предложил ему одобрить назначение Соколовского. Однако Голованов, ревниво отстаивающий особый статус АДД и всегда сам подбиравший командные кадры, и на сей раз настоял на своем кандидате. Соколовский был опытным штабным работником, но его командование Западным фронтом закончилось снятием с должности. Маршал Голованов, и в должности командующего продолжавший летать, а в бытность командиром полка и командиром дивизии пилотировавший воздушный корабль на бомбардировку Берлина, Кёнигсберга, Данцига и Плоешти, с трудом мог представить генерала Соколовского прыгающим с парашютом и ползущим по-пластунски в тылу врага. Во главе Отдельной гвардейской воздушно-десантной армии был поставлен генерал Иван Иванович Затевахин, вся служба которого прошла в воздушно-десантных войсках. 27 сентября 1944 года Главный маршал Голованов и генерал-майор Затевахин были приняты Верховным, пробыли в его кабинете четверть часа, с 23.00 до 23.15, и вопрос о командарме был решен: 4 октября Затевахин был назначен командующим, а через месяц получил звание генерал-лейтенанта. Армия стала готовиться к десантированию за Вислой.

Во время войны Голованов работал с предельным напряжением всех сил, буквально без сна и отдыха: иногда не спал несколько суток подряд. Даже его богатырский организм не выдержал такой неимоверной нагрузки, и в июне 1944 года Александр Евгеньевич оказался на больничной койке. С большим трудом маршала поставили на ноги, но пока шла война, ни о каком сокращении продолжительности ненормированного рабочего дня командующего АДД не могло быть и речи. Напряженно занимаясь вопросами подготовки и предстоящего использования воздушно-десантной армии, Голованов вновь забыл о сне и отдыхе — и в ноябре 44-го вновь опасно заболел и был госпитализирован. Главный маршал подал рапорт Верховному с просьбой освободить его от занимаемой должности. В конце ноября Сталин принял решение о преобразовании АДД в 18-ю воздушную армию, подчиненную командованию ВВС. Голованов был назначен командующим этой армией. Аэрофлот был передан в непосредственное подчинение Совнаркома СССР, а Отдельная воздушно-десантная армия расформирована: ее корпуса были возвращены в наземные войска. Голованов утратил свой особый статус и стал подчиняться командующему ВВС: в победном 45-м он ни разу не был на приеме у Сталина. Однако Голованову не простили былой близости к Верховному. Маршал Жуков лично вычеркнул его фамилию из списка военачальников, представленных к званию Героя Советского Союза за участие в Берлинской операции.

День 23 ноября 1944 года стал важной вехой в истории Красной Армии. Еще шла война, но Верховный главнокомандующий уже начал думать о послевоенной структуре Вооруженных Сил и исподволь выстраивать жесткую вертикаль власти. В этот день Сталин подписал приказ № 0379 по Наркомату обороны: отныне всем начальникам главных и центральных управлений НКО и командующим родами войск было запрещено обращаться к наркому обороны товарищу Сталину, минуя заместителя наркома обороны Булганина. Исключение составили лишь три человека: начальник Генерального штаба, начальник Главного политического управления и начальник Главного управления контрразведки «СМЕРШ».

Послевоенный закат карьеры Голованова идеально вписывается в логику сталинских действий по отношению к творцам Победы. Мало кому из них удалось избежать гнева генералиссимуса и послевоенных гонений. Маршал Советско-

го Союза Жуков впал в немилость. Маршал Советского Союза Рокоссовский был вынужден снять советскую военную форму и отправился служить в Польшу. Адмирал флота Кузнецов был снят с поста главкома ВМФ и понижен в звании до контр-адмирала. Главный маршал авиации Новиков был осужден и посажен в тюрьму. Маршал авиации Худяков был арестован и расстрелян. Маршал бронетанковых войск Рыбалко, посмевший публично — на заседании Высшего Военного Совета — усомниться в целесообразности и законности как ареста Новикова, так и опалы Жукова, при загадочных обстоятельствах скончался в Кремлевской больнице. Главный маршал артиллерии Воронов был снят с поста командующего артиллерией Вооруженных Сил и чудом избежал ареста. Маршал артиллерии Яковлев и маршал авиации Ворожейкин были арестованы и вышли из тюрьмы только после смерти Сталина. И так далее, и тому подобное...

На этом фоне судьба Главного маршала авиации Голованова, хотя и снятого в мае 48-го с должности командующего Дальней авиацией и чудом избежавшего ареста (несколько месяцев он скрывался на даче и более уже никогда не занимал высоких командных постов, соответствующих его воинскому званию), кажется сравнительно благополучной. После Победы Хозяин вновь окружил себя тем же «сбродом тонкошеих вождей», что и до войны. Более того, если перед войной Сталин «играл услугами полулюдей», то к концу его жизни ближний круг освоил непростое искусство влияния на поведение маниакально подозрительного вождя. Как только Сталин начинал работать с кем-нибудь из военачальников, министров или авиаконструкторов, ближний круг начинал интриговать, стремясь очернить такого человека в глазах Хозяина. В итоге он навсегда исчезал со сталинского горизонта. Жертвами коварных интриг стали маршал Жуков, адмирал флота Кузнецов, Главный маршал авиации Голованов, министр МГБ генерал Абакумов, начальник Генерального штаба генерал Штеменко, авиаконструктор Яковлев. Всех этих людей объединяло одно обстоятельство: накануне или в годы войны они были выдвинуты на свои высокие посты по инициативе самого Сталина, он внимательно следил за их деятельностью и никому не позволял вмешиваться в их жизнь и судьбу. От этих выдвиженцев вождь нередко узнавал то, что «верные сталинцы» считали нужным от него скрывать. Взлетевшему в годы войны сталинскому любимцу среди них не было места.

Лишь в августе 1952 года Голованов, успевший к тому времени закончить Академию Генерального штаба и курсы «Выстрел», после многочисленных просьб и сильных унижений получил под свое командование 15-й гвардейский воздушно-десантный корпус, дислоцировавшийся в Пскове. Это было беспрецедентное понижение в должности: за всю историю Вооруженных Сил корпусом никогда не командовал маршал. Голованов быстро завоевал авторитет среди своих подчиненных. «Если бы все были такие, как он. Да мы за ним в огонь и воду, он ведь с нами на пузе ползал»[11]. Эти слова восхищенного десантника, сказанные при свидетелях, дорого обойдутся Голованову. Завистники решат, что популярный маршал не случайно с таким упорством домогался командной должности в войсках и постоянно отказывался от высоких постов, не связанных с командованием людьми и реальной властью. Вскоре после смерти Сталина Лаврентий Павлович Берия, руководивший Атомным проектом, вызовет командира корпуса в Москву, и Александр Евгеньевич примет участие в секретном совещании, на котором обсуждались вопросы использования ядерного оружия. Однако недруги Главного маршала решили, что Берия сознательно приблизил к себе некогда служившего в органах Голованова, чтобы использовать его корпус в предстоящей борьбе за власть. После ареста Лаврентия Павловича недоброжелатели припомнят Голованову его близость к Берии: его за глаза назовут «бериевским генералом» и в том же 53-м году поспешно уволят в отставку.

Больше он никогда не служил. Пенсию ему назначили небольшую — всего-навсего 1800 рублей, маршал Жуков получал 4000 рублей, а сниженный

[11] См.: Голованова О.А. Цит. изд., с. 310.

в воинском звании адмирал Кузнецов — 3000 рублей в масштабе цен до денежной реформы 1961 года (соответственно 180, 400 и 300 пореформенных рублей). Половина пенсии шла на оплату квартиры в Доме на набережной (опального маршала лишили всех льгот по оплате жилья), 500 рублей он ежемесячно посылал своей матери, в итоге семья, в которой было пятеро детей, была вынуждена жить на 400 рублей в месяц. Даже в те скудные времена это было намного ниже прожиточного минимума. Выручало подсобное дачное хозяйство: гектар земли на Икше. Полгектара засевали картошкой, все сбережения потратили на корову и лошадь. Его жена Тамара Васильевна сама вела хозяйство, доила корову, ухаживала за ней, делала творог, варила сыр. Маршал много работал на земле, ходил за плугом, который тащила его лошадка Копчик, любимица всей семьи. Александр Евгеньевич даже научился делать вино из ягод. Когда нужны были деньги для покупки детям школьной формы, Голованы всей семьей собирали ягоды и сдавали их в магазин. Своего презрения к преемникам Сталина он не скрывал и отказался подписать письмо с осуждением культа личности Сталина, которое ему прислали от Хрущева. Отказался упомянуть имя Брежнева в мемуарах (якобы встречался с начальником политотдела 18-й армии полковником Брежневым в годы войны), в итоге свою книгу «Дальняя бомбардировочная...» он так и не увидел: она была опубликована лишь в 2004-м (маршал умер в 1975 году).

До последних дней жизни Голованов оставался убежденным сталинистом: в его мемуарах Сталин выглядит мудрым и обаятельным властителем, имеющим право рассчитывать на оправдательный приговор истории. Рассказывая о встречах с военачальниками, ставшими жертвами Большого террора, он ни разу не упомянул о трагической судьбе генералов Павлова, Рычагова, Проскурова, Смушкевича и маршала авиации Худякова. Сталинизм стал для Голованова тем самым винтом, на котором все держалось: если вынуть этот винт, то все рассыплется. Он даже убедил себя в том, что вождь, отдалив его от себя, фактически спас от больших неприятностей: органы обязательно состряпали бы на него «дело» — и Голованов не отделался бы так легко. В его мемуарах нет ни слова лжи — там просто не вся правда. При этом Александр Евгеньевич не был догматиком: в 1968 году он осудил ввод войск в Чехословакию, постоянно слушал Би-Би-Си и «говорил о том, что нельзя подавлять демократические перемены в социалистических странах»[12].

Лишь однажды Голованов-мемуарист поведал читателям о своих сомнениях в оправданности Большого террора: «...Сметая с нашего пути все мешающее и сопротивляющееся, Сталин не замечает, как при этом страдает много и таких людей, в верности которых нельзя было сомневаться. Ведь почти не было такой семьи, где не было бы арестованных или исключенных из партии среди родственников или близких знакомых... Поистине 37-й год был годом бедствий и несчастий для советского народа... Нити всех бед, как я тогда считал, тянулись к Сталину...»[13]

Мне дважды довелось видеть Александра Евгеньевича Голованова. Однажды он выступал у нас на военной кафедре в МГУ, другой раз я совершенно случайно столкнулся с ним в полупустом вагоне метро на станции Новослободская. Голованов был в маршальском мундире со всеми регалиями. Хорошо помню, что я обратил внимание на три полководческих ордена Суворова 1-й степени и потухшие серо-голубые глаза маршала.

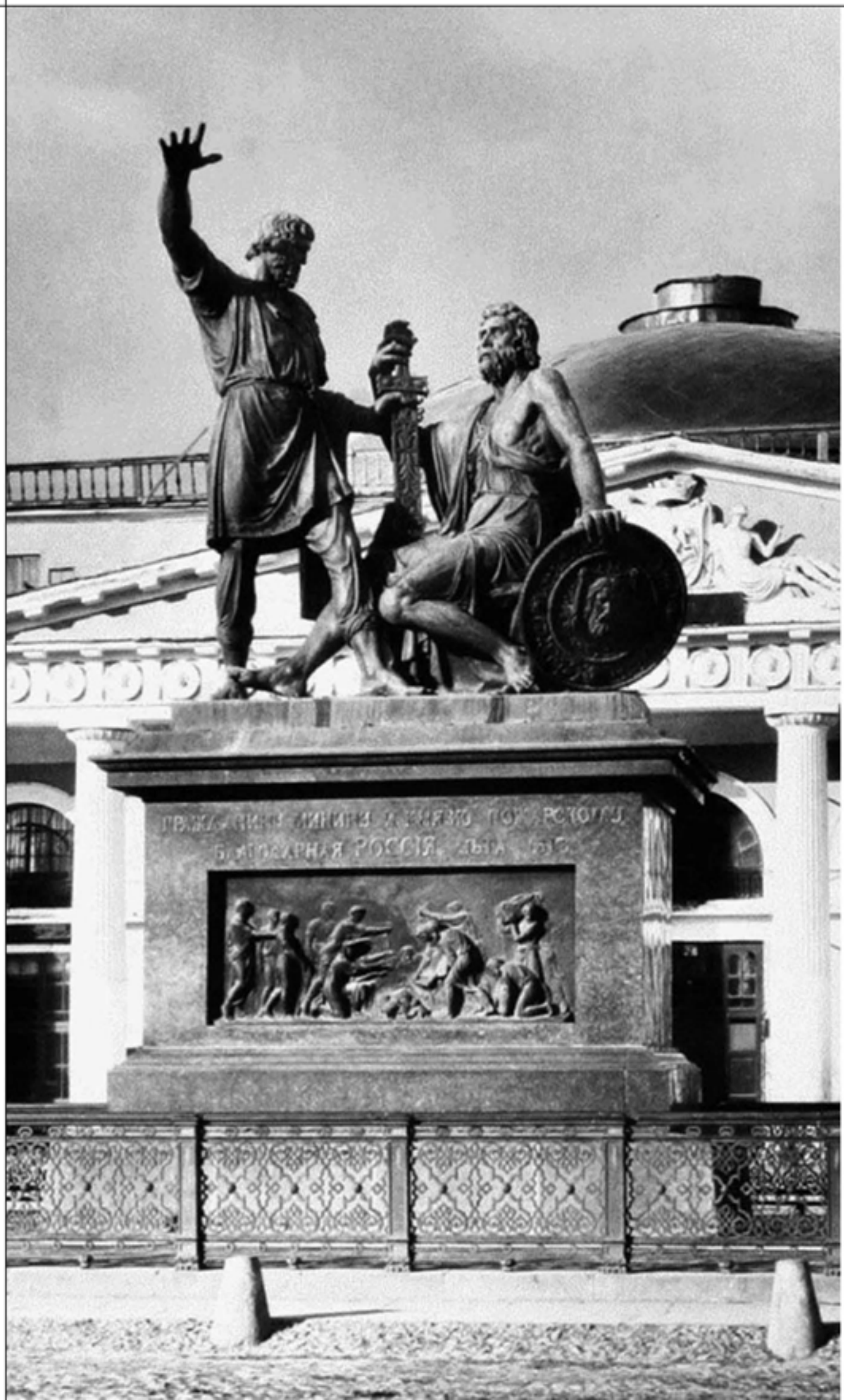
Последние его слова были: «Мать, какая страшная жизнь...» — три раза повторил. Тамара Васильевна стала спрашивать: «Что ты? Что ты? Почему ты так говоришь? Почему страшная жизнь?!» А он сказал еще: «Твое счастье, что ты этого не понимаешь...»[14]

---

[12] Мезох В.Ч. «Я вам скажу следующее...» — В сб.: «Главный маршал авиации Голованов», с. 349.

[13] Голованов А.Е. Цит. изд., с. 37, 38.

[14] Голованова Т.В. Матерь Божия, сохрани ему жизнь. — В сб.: «Главный маршал авиации Голованов», с. 286.



Памятник Минину
и Пожарскому

«Проект 1612»

ФРАГМЕНТЫ

Проект 1612 придумали драматург Елена Гремина и режиссер Кшиштоф Копка. Название, конечно, условное. Исторические события, которые отражены в проекте, по большей части происходили вовсе не в 1612 году. Но так случилось, что именно этот год отвечает в сознании современного обывателя за Смутное время.

Первый вариант спектакля строился как цепочка закрепленных актерских импровизаций. Михаил Угаров и Руслан Маликов провоцировали актеров, заставляли их снова и снова озвучивать стереотипные формулы, которыми русские привыкли описывать поляков, а поляки — русских. От частого повторения идиотизм этих формул становился более явным. И возникали новые, совершенно фантастические.

Еще Михаил Угаров заставлял «дружить» русских и польских актеров. Даже давал задание влюбиться. Кто-то справился с заданием, кто-то нет. В итоге интернациональная команда актеров успешно преодолела языковой барьер. Спектакль шел без перевода, все актеры играли на родном языке.

Спектакль получился живым, смешным и страшным.

Он был с успехом показан во Вроцлаве. Вызвал острую дискуссию, часть публики не скрывала своего возмущения. Театр.doc и театр Ad Spectatores (партнеры по проекту) решили развивать начатое, и к московской премьере мы с Евгением Казачковым написали короткие сценки, обыгрывающие известные и малоизвестные обстоятельства польско-русских состязаний.

Максим Курочкин

ЕВГЕНИЙ КАЗАЧКОВ

Царь-веник

Это зарисовка вне пространства и времени по мотивам малоизвестных исторических реалий. После героических событий 1612 года Минину и Пожарскому недолго оказывали почет. Государство не одарило их ни славой, ни высокими почестями.

Димитрий Пожарский после окончания Смуты жил долго, но не играл важной роли, как можно было бы ожидать. Он не был ни особенно близким к государю советником, ни главным военачальником. Ему не доверяли особенно важных государственных дел. Служба его ограничивалась второстепенными поручениями. Царь не считал за Пожарским особых заслуг, которые бы выводили его из ряда других. К тому же Пожарский страдал «черным недугом» — меланхолией.

Кузьма Минин скончался в 1616 году, вскоре после Смуты. Новые цари, Романовы, довольно быстро забыли Минина. Вольно или невольно, они не хотели помнить о посадском человеке, который «расчистил для них площадку». В «Истории...» Карамзина, вышедшей в 1816 году, через два века после Смутного времени, Минина как такового вообще нет.

Предполагаемый спектакль представляет собой три встречи двух *условных* ветеранов с фамилиями Минин и Пожарский. В ходе этих встреч Пожарский все глубже погружается в свою «черную болезнь». Иногда он совершает странные действия (например, строит из спичек маленький Кремль и поджигает его). Навещающий его Минин оказывается отлучен от бизнес-истеблишмента и вообще разочаровывается в жизни. Эти двое постоянно ссорятся, между ними происходят смешные и грустные диалоги («А чего ты хотел? Памятник на Красной площади?» — «Зачем мне памятник… Я еще живой…»). Они пытаются «переиграть» по новой минувшие события. Все это перемежается кадрами из черно-белого фильма «Минин и Пожарский», которые транслируются на задник сцены.

В третьей сцене Пожарский уже не в депрессии. Он ведет себя как счастливый юродивый. Плетет что-то из длинных хворостин. Минин снова приехал к нему в гости. Теперь он сам довольно мрачен.

М. А вчера я сломался, понимаешь? В ряды за хлебом пошел. Тюрю сделать хотел. А там народу, ну, как обычно. А меня ноги уже не держат. Жара еще эта... Я думаю, ну протиснусь как-нибудь, может, без очереди дадут. Ветеран все-таки. Не, ну ты сам знаешь, я это не люблю и никогда не любил, но тут както совсем уже... В общем, подхожу я к прилавку, а там пацан мелкий такой.

П. (*мечтательно*). Мальчонку за прилавок поставили...

М. Да не за прилавок! В очереди стоит. Я ему говорю: «Пропусти, мальчик». Без напора говорю, ласково. А он мне: «Куда прешь, дед? Горя захотел? Дуй в конец, пока не дали». Представляешь? Дедом меня назвал, гнида. И стоит, щерится. Я ему опять вежливо так: «Ты кому, сопля, десны показываешь? Ты еще титьку в рот не брал, когда я полякам кадыки откусывал. Я не для того, гаденыш, землю жевал, чтоб на рожу твою теперь любоваться, локти убери, щенок». А за мелким этим харя стоит, такая здоровая, хорек тыловой, блестит губами жирными. «Ты чё, — говорит, — старый, попутал, что ли? Ты чё на ребенка пылишь?» И я смотрю, значит, все на меня вылупились, и ни одна сволочь не узнает. И я, чтоб голос не дрожал, громко так отвечаю: «Я ветеран Великой Отечественной войны тысяча шестьсот двенадцатого года Кузьма Минин! Ветераны ВОВ имеют право без очереди...» А все равно голос дрожит. И подбородок не слушается. А мелкий этот лыбу на рожу натягивает и говорит: «Видали мы таких ВОВ, ага. В конец иди, Вова». И тут все грохнули. Харя меня аж слюной забрызгал. Они ржут, как лошади сытые, а я чувствую, у меня лицо мокрое, и думаю, только бы это не слезы, только бы не слезы, а слюни этого жирного, уж лучше слюни, понимаешь?

П. (*весело*). А чего ж не понять, Кузя? Слюна всякую заразу убивает, слюнки — это дело такое...

М. (*взрывается*). Да ты придурок, что ли? Ты хоть слушал меня вообще?!

П. Слушал, Кузенька, слушал. Да только вот главного не пойму: купил ты молочка в итоге или нет?

Минин хватает Пожарского за грудки, трясет его.

М. Я тебя, сука, убью, если ты обратно нормальным не сделаешься! Ты хоть понимаешь, что мы на хер никому не нужны, а? На хер нас послали, понимаешь?

Пожарский собирает с пола рассыпавшиеся хворостины.

П. Так я тебе, Кузенька, еще когда об этом говорил? Еще тогда. Сразу после конца.

М. Дима... Димочка... Зачем тогда всё? Зачем? Зачем были эти сабли, косы, топоры? Зачем эти кишки на вилах? Объясни мне, Дима?

П. Сам-то как думаешь?

М. Я не знаю, Дима. Я раньше думал, что мы людей спасаем. Чтобы они дальше нормально жили. А это же не люди, ты понимаешь?

П. Мы не людей спасали...

М. А кого? Родину? Страну? Землю, да? Землю вот эту? (*С остервенением прыгает несколько раз.*) Так она ж никуда и не делась бы. Я теперь, знаешь, землю эту ненавижу. Потому что она такая же, как везде, понимаешь? Нету разницы никакой. Нету!

П. Мы не землю спасали. Глубже копай.

М. Куда глубже? В недра? К золоту? К алюминию?

П. Еще глубже, Кузя. Вспомни, на чем земля наша держится?

М. На вере православной?

П. Глубже, Кузя. На традициях. Мы с тобой традиции спасли.

М. Какие традиции?

П. Великие. Русские. Традиции. Спасли и сохранили. За это и кишки на вилы намотать не жалко. Мы герои с тобой. Мы подвиг совершили.

М. Так почему же нас с тобой после этого на хер послали, Дима? За что?

П. Да потому что, Кузя, это и есть великая русская традиция — на хер друг друга посылать. И чем больше ты для людей сделаешь, тем крепче тебя на хер посылают.

М. Ты совсем больной.

П. Нет. Я, наоборот, только вылечился. Мы ж на том и держимся, Кузя. Друзей мы посылаем на хер по-дружески, а врагов — беспощадно. Поэтому мы непобедимы. Мы завоюем новые земли, присоединим народы и пошлем их на хер. Мы пошлем на хер настоящих героев, придумаем вместо них новых — и пошлем туда же. Мы пошлем на хер царей, поставим вместо них новых, и они пошлют на хер нас. Эта страна будет вечной! Мы пошлем на хер самих себя и станем бессмертными, Кузя!

М. Что ты плетешь, Дима?! Что ты плетешь?!

Пожарский поднимает с колен связку хворостин и ставит ее рядом с собой.

П. Я плету Царь-веник.

М. Чего?!

П. Ты помнишь Серегу, который с тобой в одном доме жил, пока вы с родителями не переехали? Когда тебе было семь, вы построили во дворе шалаш, порезали себе ладони и дали клятву дружить до самой смерти. Ну Серега, смешной такой, на правую ногу припадал.

М. Не помню.

П. Ни единого воспоминания? Ни лица, ни голоса, ни клятвы?

М. Нет.

П. Вот их как раз Царь-веник вымел.

М. Вот этот?

П. Нет, конечно. Я же не сумасшедший. Этот ничего не метет. Я его только что сделал. Это жалкое подобие настоящего Царь-веника. Образ рукотворный. Настоящий Царь-веник нельзя увидеть. Его даже почувствовать нельзя. Помнишь, тебе одиннадцать и вы с мамой идете на рынок за мясом? Вы все идете-идете-идете мимо свиных голов, а ты все смотришь туда, где мандарины. И когда вы оказались рядом, ты просто смахнул один к себе в сумку.

М. Вот это помню.

П. А помнишь, тебе потом было так стыдно, что ты лет до пятнадцати вообще не мог мандарины есть?

М. Разве?

П. Вот тебе и разве. Тоже Царь-веник все подмел.

М. А вот то, что... сначала, например... ну... когда убиваешь, на шее так тяжело становится... а потом вроде ничего... это тоже он?

П. Конечно! Он всякую тяжесть сметает. Полезная штука, да? Только это все ерунда. Он сам по себе только мелочь всякую подметает, а если его в руки взять, он знаешь, что может?

М. Что?

П. Что угодно! Слова, людей, события. Вжик — и всё. Нету! Целые города вымести можно. Целые страны. Мать родную можно вымести. Бога вымести можно. Все, что мешает праздновать.

М. Что праздновать?

П. Да не важно, Кузя. Какая разница? Ты вот что: как в Москву вернешься — отнеси его царю, в Кремль. Если он тебя лично не примет, во дворе оставь. Пусть государь в окно смотрит и не боится. Его не надо бояться, его любить надо, привыкать. Он здесь главный. Возьми, я тебя прошу, возьми. Передай. Это важно.

М. Да иди ты на хер!

П. (*дружелюбно*). И ты иди на хер, Кузя! И ты иди!

Пожарский крепко обнимает Минина. Минин обнимает Пожарского.

Могила Минина в Нижнем Новгороде долгое время была забытой. Весной 1695 года туда прибыл Петр I для строительства флота. Он спросил, где похоронен Минин. Его могилу нашли с трудом. По распоряжению Петра прах Минина перенесли в Нижегородский кремль и с почестями захоронили в усыпальнице Спасо-Преображенского монастыря. 20 февраля 1818 года состоялось торжественное открытие памятника Минину и Пожарскому на Красной площади. Заброшенная могила Пожарского в Суздале была обнаружена только в 1852 году. А еще через полтора века появился новый праздник: День народного единства.

Монолог беременной

Беременная (*поглаживает живот, вздыхает*). Ну, тише, тише... Чего вы там... Ишь... Развоевались... Вот ведь... Наследственность... Семен тоже боевой был. Чего там на войне не довоюет — все в койке довоевывал. Хорошо хоть работало у него это дело как следует, иначе знаю я, как у них водится. Душу отвести надо, вот и бьют до полусмерти. Но у Семена все слава богу. Так что ладили мы хорошо, ни одной серьезной травмы. Чего уж там... Прикипела я к нему душой. Вечером задержится — места себе не нахожу. А уж если в походе на несколько дней...

Я только по Кшиштофу так же скучала. Он когда Семена зарубил, сразу же на пол меня повалил и как бы стал победу отмечать. Но устал быстро. Гораздо быстрее меня. Ну, я-то чего? Я целый день дома сидела, а война дело утомительное. Меда ему попить принесла, бражки. Покушать приготовила. Отошел немного, снова за меня принялся. Горячо принялся. Каждый день потом наведывался... Но страсть — она же проходит. А вот если чувство остается — это уже не просто блуд. Нам с Кшысиком разговаривать стало интересно, тем общих нашли много, вкусы совпадали. Он меня замуж звал. В Польшу, говорил, поедем.

Если б Ванятка мой на пику его не посадил, обязательно поехали бы. Но чего уж теперь... А Ванятка увидел, как я над Кшысиком плачу, и кричит: «Коллаборационистка! Курва польская! Я тебе покажу! Я тебя научу Родину любить!» — и портки стягивает. Учит он меня, значит, крепко учит, а я прямо чувствую — патриот! Я с детства еще такие вот цельные личности уважала, у которых ориентиры есть, которые жизнь за Отечество положить могут. И он этим пламенем меня зажег. Изнутри зажег. У меня иерархия ценностей заново выстроилась. Я-то раньше все только за счастье свое бабское держалась. Большого за ним не видела. А Ванятка мне глаза открыл: без государства Российского, без царя-батюшки, без народа своего русский человек — никто,

и радости ему никакой быть не может. Книжки мне носил, на собрания духоподъемные водил...

Вот на таком собрании поляки и налетели. Лукаш мой прямо под лопатку Ване стрелой попал. У них маленький отрядик был, а всех наших за пять минут перебили. Очень опасная операция. Но Лукаш говорил, что с Божьей помощью любое дело спорится. Еще он говорил, что Бог для всех один, христиане должны жить в мире, а границы надо отменить. Очень набожный был, все хотел мне про объединенную Европу растолковать и про место России в ней. Деликатный был, обходительный. Все-таки образование человека поднимает. За ним тянуться хочется. И про то, что в постели интеллигенция не тянет, — это брешут люди. Жаль, не смогла похоронить его по-христиански. Согнали их отрядик в хлев и сожгли. Чего пепел хоронить? (*Вздыхает, поглаживает живот.*) Ну что, объединенная Европа? Успокоились?.. Правильно. Послушали про папок — и спать... Папки ваши хорошие люди были. Честные, смелые. Дай Бог — и вы такими вырастете... Тише, тише, тише... Спите. Сил набирайтесь.

МАКСИМ КУРОЧКИН

Лжедмитрий

Кто еще не верит, что все зло от польских баб? Маринка, курва, что ты наделала! (*Обращается к ноге.*) Ты тоже хороша: кому? — ехидне поверила. У нее же не язык — бурав столярный. Она в дубе дырки со свистом крутит. А мы с тобой не дуб, мы, блядь, мясные. Нас цыпленок проклюнет — было бы желание.

Когда Басманова затоптали, я понял, что все — новый этап в жизни. Ну, Кремль, знаете, — там черт ногу сломит. Переходики, коридорчики тайные, кладовочки-шмадовочки. Все для съеба. Поэтому я особо не парился охрану держать. Всегда уйти можно, если что. Ну и, короче, не спеша так: бочкомрачком. Быдло новгородское шумит, по комнатам бегает. А я своими ходами... Зашел к блядям, попрощался, выпил венгерского. В спальне парсунку с Мариной взял, в карман сунул... кавалер ебучий! С печником потрындели, книжку ему прочетную на память подарил. А уже к вечеру думаю: надо постепенно отсюда валить. Прыгать из окна — не вставляет. Нашел лестницу веревочную. Лезу вниз, как русский царь: с почетом. На два локтя до земли лестница не достала! На два локтя! Я даже и не прыгал, а так: ступил мимо. Нога — хуяк — пополам.

Все сука Маринка! На прошлую Пасху лижет мне ногу и по-своему что-то: «Цуки-цуки». Я ей: что ты там цукаешь, прекрати цукать. А она мне: у тебя, рыцарь мой, нога сахарная! Cukru по-польски. Издишь, говорю, коза. У меня нога не сахарная, мне ноги сахарные на хрен не впали. Мне медные нужны, мне еще надо турок гнать, мне еще жопой в Иерусалиме утвердиться.

Маринка ж, вы знаете: не дура. Баба амбициозная! Больше я от нее этих «цуков» не слышал. Но слово, падло, не воробей! У ноги ж своего умишка — кот посцал. Поверила! Хули ты поверила! Хули вообще бабам верить! Сахарная! Зачем ты мне нужна, сахарная?! Сахарная нога мне не нужна! Я вообще без сахара пью.

Ну, наконец! Идут! Смотри, сейчас начнется!

— Здорово, бояре! Чё такие серьезные? Никто не хочет мне ногу полизать? Говорят, сладкая!

Ксения Годунова

Вчера вечером пришел, как обычно. Приласкался, получил свое. А потом, с таким немножко театральным надрывом: «Я тебе не верю».

— Хочешь это обсудить?

Хочет.

— Хорошо, — говорю. — Только ты очень напряженный. Ляг удобней, расслабься.

Прикрыла грудь, вина принесла, яблочек... Он выпил, румяный стал. Мне он выпивший еще больше нравится.

— Не верю, — говорит, — тебе. Я твою мать удавил, брата удавил, царство отнял... Ты меня ненавидеть должна.

— В чем логика? Искренне не понимаю.

Он: «Ты, блин, царица цариц по фигуре, по воспитанию, по всему... В народе культовая девушка, могла быть замужем за принцем датским. А по факту тебя имеет во все дыры рыжий монах-расстрига».

— Имеет так имеет. В чем проблема?

Вижу, его трусить начинает. У него бывает так, если смысловой диффузии не происходит.

— Я ж твой враг, по факту.

— Христос учит любить врагов.

— Бога нет!

— Бога, может, и нет. А Христос есть.

Он воет, потом пену пускает, потом затих. Отлежался минут десять, потом снова заворочался. А мне его жалко.

— Гришенька, голубчик! Не изводи себя. Я тебя люблю.

— Не верю.

— Не хочешь на уровне Христа, я тебе на уровне бизнес-плана объясню. Предположим, ты вложил деньги в какой-то проект. Типа построить Царь-пушку. Крупные инвестиции сделал — десять миллионов в условных единицах.

— Какая прибыль от пушки?

— Это тоже условно. Я же не могу на примере Аэрбаса-300 рассказывать. XVII век на дворе.

— Ну, предположим.

— Освоил ты пять миллионов. Половину. И тут выясняется, что прибыль от Царь-пушки твои аналитики посчитали неправильно. И на самом деле она будет меньше, чем ожидалось. И нерентабельно тебе строить Царь-пушку. А закрыть проект — это еще четыре миллиона потратить. Что ты будешь делать?

— Дострою.

— А это неправильно по бизнесу. Если достроишь, ты в полной жопе. А если свернешь проект, у тебя миллион останется. И ты с этим миллионом еще триста раз поднимешься.

— К чему ты клонишь?

— Я, Гришенька, маму и брата больше жизни любила и люблю. Если бы спасти их могла — всю кровь до капли, не раздумывая, отдала. За часочек лишний им пожить — руки белые под топор положила бы. Но ты же, душа моя, удавил их.

— Удавил!

— Так что же я буду, как торговка, за перевернутым лотком плакать! Я царица, Гриша!

Дошло до него, вроде. Потом мы живые картины смотрели: дьяк свечками показывал. Бахдад-город, пальмы, люди с песьими головами. Потом любились мы с Гришей, потом другой дьяк пришел.

— Пошто пришел, любезный?

А Гриша, вижу, знает. Его это воля.

— Не бойся, голубь, говори как есть.

— Ксюш, такое дело. Тесть мне написал. Маринка ехать в Москву хочет.

— Пусть едет. Мне она не мешает.

— Не в том дело. Нужно надругаться мне над тобой. Иначе Марина покоя не даст.

— Это обязательно?

— Тесть пишет, если не надругаюсь — проклянет. Пойми меня, Ксюш!

— Да я тебя понимаю прекрасно. Просто я не понимаю, как ты это технически собираешься осуществить?

— Видишь, дьяка специального вызвал.

— Ну давай попробуем.

Дьяк сперва робел. Власы вырвал без души, видно, что не по сердцу. А как прижигать стал, я маленько покрикивать начала. Тут он распалился, пошло спорче. Потом другие дьяки пришли, членастые. Потом стрельцы яли, потом калек с паперти кликнули. Когда проказника безногого пристроили, Гриша смотреть не смог, пошел в читальню. Нежный он, мало в нем царского.

Два дня меня рвали, на третий в монахини постригли. По городу разгласили, что надругание над Годуновой свершилось. В подробностях описали. Картинки расписные в толпе кинули. Но народ меня хорошо знает.

Я волнуюсь, что Маринка тоже не поверит. Она баба неглупая, хоть и суетная.

Не даст моему соколу покоя. Бедный Гриша.

Заруцкий

Сапова, Драпецкого, Куню, Бобыря, Басаргина, Полохало, Велопульского...

Сапова, Драпецкого, Куню, Бобыря, Басаргина, Полохало, Велопульского...

Сапова, Драпецкого, Куню, Бобыря, Басаргина, Полохало, Велопульского...

Липского особо...

Скотов их...

Ставки, рыбу...

Порубки, ягоду их...

Пушное их, мясное...

Полохало и Липского особо...

До седьмого колена...

Продали козака...

Голову Воренку развалили...

Маринку мучают...

Любушку.

Гады.

До седьмого колена...

Сапого, Драпецкого, Куню, Бобыря, Митьку-вора, Басаргина, Полохало, Велопульского, Лопату, Голку, Жебрацкого, Самосия, Шуйского, Болтина, Сукина, Козьму, Жигимонта, Самсонова, Чоглокова, Романа, сына Петрова, Туренина, Шереметевых всех, Салтыкова, Бутурлина, девку Прасковию с чадами ея...

Проклинаю...

Липского особо...

До второго Христа...

Московию сраную...

Тоже.

Продали Заруцкого...

Не дали погулять...

Заруцкий-козак...

На колу сидит...

В рот всех имеет...

Больно, Боже.

Летописцы

— Он что-нибудь сказал?

— Нет.

— Плохо.

— Куда хуже!

— Совсем ничего?

— Абсолютно.

— Намек какой-нибудь?

— Ничего вообще. Говорит, пишите, как было. Пока не напишете, не выпущу.

— А... Все-таки угрожал.

— Да нет, это у него обычная практика. Он всех не выпускает, пока работу не кончат. Мой знакомый храм расписы-

вал, так пока последнего беса в Страшном Суде не закончили, не отпускал.

— Ни разу? Даже подышать?

— Ни разу. Девок прямо в храм водили.

— И нам девок приведут?

— Раскатал губу. Писателям девки не положены. Мы же не про божественное пишем. Мы для него плесень.

— Что он о себе возомнил?

— Ну, патриарх — это мощно.

— А мы — это не мощно? Ты знаешь, что сейчас подъем идет страшный в литературе? Наши ровесники жмут. И мы можем! Мне тут дали английскую пьесу прочитать... Очень сильно чувак пишет.

— Шекспир, что ли?

— Слышал, да?

— Слышал. Только переводы плохие.

— Переводы ужасные. И с опозданием выходят. Это же безобразие: по полгода ждать новую пьесу. Конечно, мы так никогда англичан не догоним.

— И Марло мне нравится.

— Марло хороший. Но уже нафталин немножко.

— Слушай. Нам надо чаще встречаться. Столько общего. Я люблю о современных пьесах говорить.

— Только надо выбраться сперва отсюда.

— Это верно. Давай писать, что ли.

— Какое писать? Мы с концепцией определились?

— А что определяться... Пишем, как было. Так и так... Царствия царя Дмитрия ровно было...

— Царь Дмитрий? Не перебор?

— А как?

— Царь, известный под именем Дмитрия...

— Тогда уж: царь Дмитрий, по одной из версий — монах-расстрига Григорий Отрепьев...

— Эх, знать бы, что Филарету от нас надо!

— Давай не думать об этом. Пишем, как совесть подсказывает. Это же для истории.

Входит дьячок.

— Его Святейшество прислали узнать: как продвигается летопись и нет ли в чем нужды?

— Летопись продвигается зело хорошо. Нужды ни в чем нет. Кормят достойно.

— Не желаете девочек? Преподобный сказал, чтобы писателям ни в чем отказа не было.

— Нет, девочек не желаем.

— Не хотим девочек, не хотим.

— Как знаете!

— Любезный, а нет ли от Его Святейшества особых указаний?

— В смысле?

— Ну, по... По это самому... По...

— По направлению! Вектору, так сказать?

— О чем вы, братья? Филарет выше мирской суеты. Пишите, как было.

Дьячок выходит.

— Удавят нас. Или с живых кожу снимут. Чувствую.

— А может, правда, надо писать, как было?

— Ты с ума сошел? Ты эту рожу видел? Да и когда это в России историки писали, как было?

— Но, может, что-то поменялось?

— Тут ничего никогда не меняется. Я все понял. Давай писать: «Вор и убийца Гришка Отрепьев захватил царский трон и правил на Москве воровским порядком, сея беды неисчислимые, злокозненно замышляя обратить царство в католическую веру».

— Слушай! Никто не поверит. Все же помнят, как было. Вовсе он был никакой не вор. При нем же порядок был. Он же сам по улицам без охраны ходил. Вежливый. Здоровался. И много хорошего сделал. Науку развивал. Боярских детей учиться заставлял.

— На дыбу хочешь?

— На дыбу не хочу.

— Тогда пиши, как говорю.

— Хорошо. Давай тогда к «вор и убийца» добавим «мужелюбец».

— А он разве мужелюбец был?

— Нет, но слово хорошее.

— Давай.

— И еще можно... песий сын, паче кала смердяй, злобесный вместитель гноя.

— Хорошо!

Через три дня Филарет приказал снять с писателей кожу. Живьем. За сочувственное описание правления Самозванца. Рукопись была уничтожена.

Окончательную версию истории написали совсем другие люди. О Шекспире они не слышали.

РУБРИКУ ВЕДЕТ НИНА ЦЫРКУН

ДРУГОЕ КИНО
drugoekino.ru

Красавчик и чудовище: «Любовная страсть»

Старая история, разыгранная на фоне пышных декораций Пьемонта последней трети XIX века, на этот раз перевернулась: место похищенной юной девицы занял симпатичный капитан-кавалерист (Бернар Жиродо), разлученный со своей возлюбленной и отправленный на службу в отдаленный гарнизон. А место чудовища — молодая женщина по имени Фоска (Валерия Д'Обичи), мало того что уродливая, так к тому же еще и не в своем уме. И эту странную даму торкнуло влюбиться в бедолагу Джорджо. Хуже всего то, что Фоска — кузина его командира (Массимо Джиротти). Этот немаловажный факт, а также офицерская куртуазность заставляют Джорджо проявлять к Фоске знаки внимания. Свою роль сыграл тут и врач Фоски (Жан-Луи Трентиньян на пике актерской карьеры, каким он был в 1981 году, в год выхода фильма). Доктор внушает Джорджо, что без его нежности пациентка умрет. Так Джорджо попадает в ловушку, из которой нет выхода. И тут уж возникает реальная угроза его собственной психике; он околдован, он заражен страстью, заставляющей вспомнить о синониме этого слова — ужас. Остается гадать: какова же природа этого наваждения — изощренная манипуляция, подсознательное стремление к подчинению или роковое обольщение, разрушающее преграду разума.

Решая эту задачку, Этторе Скола переступает границы мелодрамы, иной раз впадая в комедию нравов, но завершает фильм совсем не смешно и тем более не в духе диснеевской версии старинной сказки. Режиссер остается верным литературному источнику — меланхолическому натурализму романа Иджинио Уго Таркетти, и это логично приближает его к пафосу фильмов Лукино Висконти «Туманные звезды Большой Медведицы» и «Леопард».

…

Секс, наркотики и чарльстон: «Золотая молодежь»

Стивен Фрай, прославившийся ролями Оскара Уайльда и камердинера Дживса при аристократе Вустере, дебютировал в режиссуре, выбрав сатирический роман Ивлина Во «Мерзкая плоть». Писатель Адам Фенвик-Саймс (Стивен Кэмпбелл Мур) возвращается в Лондон с Лазурного берега, по дороге лишившись своего главного достояния — свежесочиненного романа, который конфисковали на таможне за непристойность. Заодно, понятное дело, рухнули мечты о гонораре. А Адам обручен с Ниной Блаунт (Эмили Мортимер), в меру наивной и в меру меркантильной, и вот каждый раз, как он готов назначить день свадьбы, злая судьба подставляет ему подножку, и он оказывается без гроша в кармане. Цель с непонятным упорством ускользает, и Адам бросается в новые и новые авантюры, чтобы оседлать судьбу. Это сложно сделать в круговерти бесконечных вечеринок, в которых золотая молодежь прожигает жизнь, не замечая в кокаиновом угаре, что золотые 20-е, век джаза, уже позади, и на дворе отрезвляющие 30-е, которые принесут с собой Депрессию, а потом и мировую войну.

Ивлин Во писал свой роман в 1929 году, когда никакой войны еще не было и в помине, но ее явно следовало придумать из воспитательных соображений, что он и сделал. Иначе говоря, писатель довольно сурово отнесся к своим не просто гротескным, а карикатурным персонажам. Но Стивен Фрай, вполне осведомленный о том, что реально случится с этими круглосуточными тусовщиками, со знанием фактуры обрисовал тот класс, в котором и сам вращался не без удовольствия, пока не

утомился славой и клубными ночными бдениями, но отнесся к своим бездельникам, мошенникам, геям, безумцам и фрикам гораздо снисходительнее.

Город потерянных душ: «Истории обыкновенного безумия»

Два актера могли сыграть альтер эго Чарльза Буковски, американского писателя и поэта-нонконформиста, — Микки Рурк, он сделал это в фильме «Завсегдатай бара» («Пьянь»), и Бен Газзара у Марко Феррери в фильме «Истории обыкновенного безумия». Газзара даже внешне похож здесь на идейного алкаша Буковски с его многодневной щетиной, спутанными волосами и мутноватым взглядом. А Лос-Анджелес в этом фильме не похож на привычный нам гламурный Город ангелов; он тот, что Буковски называл городом Падших ангелов (Lost Angeles).

Фильм, поставленный по рассказам Буковски, — это история аутсайдера, который не желает смешиваться с «приличной публикой», предпочитая общество «настоящих людей» — проституток, пьяниц, опустившихся бедняков и бродяг — словом, заблудших душ, в которых он видит близкую ему самому искренность и естественность. Циничный одиночка (в фильме его зовут Чарлз Серкинг), он инстинктивно ищет тепла у доступных женщин, проявляя иной раз несвойственную ему настойчивость и нарываясь на неприятности. Одна из них его обворовала; другая, вульгарная блондинка Вера (Сьюзен Тайрелл), после ночи любви вдруг взяла да вызвала полицию, заявив об изнасиловании. Третья, Кэсс (Орнелла Мути), оказалась мазохисткой с суицидальным синдромом, изрезавшей себе лицо разбитой бутылкой. Но с ними все равно лучше, чем в стерильном кругу яппи из нью-йоркского издательства, заточившего Чарлза в чистенький казенный офис. Поймать поэта в сети грантов не удалось — эту радость он охотно уступает русскому диссидентствующему снобу, подставляющему лицо холодному солнцу. А сам предпочитает искать новых приключений с юной незнакомкой на пустынном пляже.

«Класс»: приквел

Без кавычек и с маленькой буквы — класс — это уже сформировавшийся в последние годы новый киножанр со своими канонами. В числе его родоначальников — Гас Ван Сент («Слон») и Майкл Мур («Боулинг для Колумбины»), взявших за основу события в американской школе, где Эрик Харрис и Дилан Клиболд расстреляли тридцать семь своих однокашников, из которых шестнадцать были убиты насмерть. Это случилось в апреле 1999 года; в то время эстонец Илмар Рааг изучал в Америке сценарное дело. У него был свой взгляд на эту историю, подкрепленный собственными школьными воспоминаниями, связанными с тем, как его чморили старшеклассники. Поэтому восемь лет спустя, взявшись за сценарий своего «Класса», Рааг сделал нечто вроде приквела к колумбинской истории, попытавшись рассказать, что именно заставляет подростков пулять веером от живота. В написании сценария приняли участие и ребята, сыгравшие главные роли в фильме, у которых тоже было, что вспомнить на этот счет. В результате получилась эстонская версия «Класса», хотя Рааг убежден, что во всем мире и во все времена школьные порядки одинаковы. Тем более что колумбинская история повторилась и в Эстонии, и в соседней с ней Финляндии. Кроме того, со стороны режиссера это своего рода месть тем, кому он не смог дать отпор, и о чем мечтал, рисуя в воображении картины возмездия. Рааг подставил вместо себя Каспара (Валло Кирс) — благополучного мажора, решившего встать на защиту безответного новичка Йоозепа (Пярт Уусберг) — школьного козла отпущения. Выяснилось, что «своему» такой «измены» не прощают, накидываясь на него всей стаей во главе с красавчиком Андерсом, испугавшимся за свой пошатнувшийся авторитет.

S U M M A R Y

Yury Afanasyev
To disenchant Russia
The noted historian reflects over historical consistencies and perspectives of Russia. Discussion moderated by Daniil Dondurei and Nina Zarkhi.

Daniil Dondurei
Stalin's myth: technologies of reproduction
On urgency of Stalin's myth penetration into social consciousness.

Denis Dragunsky
War for love to war
On war as the major national ideologeme.

Nikita Sokolov — Anatoly Golubovsky
What the history teachers are being taught
Falsification of the focal points of Soviet history in the latest school manual.

Oleg Kovalov
Saturn devouring his offspings
Soviet war films.

Gennady Dadamian
The high shaman
On Stalin's influence on masses and individuals.

Sergei Medvedev
Schtirlitz chocolated

Andrei Filozov
Pain as profession

Olga Andreyeva
Story of birds
Commentaries on the actual cultural events.

Evgeny Maizel
Socialist realism with human appearance
Portrayal of the actor Vyacheslav Tikhonov.

Nina Tsyrkun
Look and see
Review of Fernando Meirelles' BLINDNESS (Canada — Brazil — Japan).

Elena Paisova
That's the game
Review of Oren Moverman's THE MESSENGER (USA).

Natalya Sirivlya
The saint and the Germans
Review of Vladimir Khotinenko's THE PRIEST (Russia).

Aleksei Anastasyev
Silence of God
Review of Ethan and Joel Cohens' A SERIOUS MAN (USA — Gr. Britain — France).

Elena Stishova
The others and us
On post-Soviet syndrome in the cinema of former Soviet republics.

Rakhman Badalov
«A national bomb» didn't explode
Azerbaijan cinema in search of self-identification.

Sergei Trimbach
Thru walls
Contemporary Ukrainian cinema.

Gulnara Abikeyeva
An old flame
Kazakh cinema making a start.

Roman Balaian:
«...Intelligentsia has lost everything»
Ludmila Lemesheva talks to the noted filmmaker about his and his colleagues' experience.

Kira Muratova:
«I play up...»
The final installment of the filmmaker's conversation with the viewers.

Semyon Ekshtut
Two lives of the very youngest marshal
About Stalin's favored pilot Golovanov and the reasons for his disgrace.

1612

Evgeny Kazachkov
Tsar the Broom; Monologue of the pregnant

Maksim Kurochkin
False Dmitry; Xenia Godunova; Zaruzki; Chroniclers
Theatrical project of the TEATR-DOC and the theatre Ad Spectatores (Wroclaw).

Another cinema
Column by Nina Tsyrkun

Журнал издается при поддержке

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы: Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Помощник главного редактора Анастасия Дементьева

Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина

Корректор Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова

Дизайн обложки — Евгений Добровинский

Адрес редакции: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
Телефоны: (495) 614-23-02, 614-06-57. **Факс** (495) 614-34-91
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 6.05.10. Подп. к печати 19.05.10
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,87
Заказ 1447. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
телефоны для справок: (495) 614-23-02, 614-06-57.

Our address:
Stary Petrovsko-Razumovsky dr.,10, 125167, Moscow, Russia
Tel. (495) 614-23-02, 614-06-57
Fax (495) 614-34-91
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»

телеканала ТНТ

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2010

Реклама. Лицензия на осуществление телевизионного вещания
Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

«Интерны» – новый комедийный сериал на телеканале ТНТ. Все персонажи сериала вымышлены.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы О.АНДРЕЕВОЙ, З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, Б.ДУБИНА, И.КУШНАРЕВОЙ, Д.КОММА, В.ЛЕВАШОВА, Е.МАЙЗЕЛЯ, А.МАТВЕЕВОЙ, В.МИЗИАНО, Г.МХЕИДЗЕ, А.НОВОЖЕНОВОЙ, М.СЕМЕНДЯЕВОЙ, В.СМИРНОВОЙ, И.СУКМАНОВА, Н.ЦЫРКУН

Беседы и интервью с ЛЬВОМ РУБИНШТЕЙНОМ, АЛИШЕРОМ ХАМИДХОДЖАЕВЫМ, ПАВЛОМ КОСТОМАРОВЫМ, АЛЕКСАНДРОМ РАСТОРГУЕВЫМ, ПАВЛОМ ПРЯЖКО

Сценарии, пьесы, киноповести Павла Пряжко, Натальи Ворожбит, Александра Миндадзе, Павла Чухрая, Елены Долгопят

2 0 1 0